JOHN SCHEID
JESPER SVENBRO

La tortue et la lyre

Dans l'atelier du mythe antique

CNRS EDITIONS

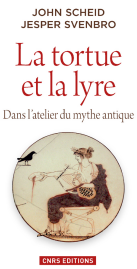
JOHN SCHEID
JESPER SVENBRO

La tortue et la lyre

Dans l'atelier du mythe antique

CNRS EDITIONS

D’où viennent les mythes ? Comment se fabriquent-ils ? Et comment les comprendre ?



Si Lévi-Strauss oppose le mythe à la poésie, et en fait une structure indépendante de la langue, John Scheid et Jesper Svenbro nous montrent au contraire à quel point les mots, les noms et les objets sont au cœur de l’élaboration du mythe. Car le récit mythique ne se fait pas malgré les mots mais à partir et au moyen d’eux.
Ce n’est pas par hasard que le périmètre d’Alexandrie a été délimité avec de la *farine* plutôt qu’avec de la *craie* : il fallait marquer le caractère nourricier d’une ville appelée à devenir prospère et cosmopolite. Et si la lyre a le pouvoir de sortir Eurydice des Enfers, c'est parce que selon le récit de son invention, elle a été conçue à partir d’une carapace de tortue morte. Car en donnant voix à la tortue qui était jusque-là condamnée à demeurer toute sa vie dans sa maison/tombe, et dont le nom, qui doit être dérivé du latin *tartaruca*, signifie « bête du Tartare », le mythe inverse le cycle vie/mort en un cycle mort/vie.
Ces exemples ne résultent pas d’une heureuse coïncidence découverte après coup mais illustrent bien la condition, préalable et parfaitement consciente, de l’élaboration du mythe. De la fondation de Carthage aux exploits d’Héraklès, en passant par le destin tragique d’Œdipe, John Scheid et Jesper Svenbro nous invitent à une passionnante relecture de grands mythes de l’Antiquité.

John Scheid *est professeur au Collège de France, historien de la Rome antique.*
Jesper Svenbro *est un philologue helléniste, membre de l’Académie suédoise, ancien directeur de recherche au CNRS.*

John Scheid
Jesper Svenbro

La tortue et la lyre

Dans l'atelier du mythe antique

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Ouvrage publié sous la direction de Guy Stavridès

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2014
ISBN : 978-2-271-08289-3

À Marcel Detienne
infatigable archégète

Sommaire

Préface

Introduction

Point de départ : le mythe de l'olivier
Les agalmata et le récit mythique chez Gernet
De l'objet au récit
La peau de vache
Du nom propre au récit
Le nom d'Œdipe dans les analyses de Jean-Pierre Vernant
Autour du nom de Philoctète
Lévi-Strauss et la philologie
La poétique générative de Valéry

Chapitre 1. – Fondations de cités

La ruse d'Elissa et la fondation de Carthage
La tradition sur Byrsa
Le récit et son contexte
La cité « bovine »
Défaire la *bursa*, défaire le traité
Scriptio et *circumscriptio*

Les « traités de Phénicien »
Sur la fondation légendaire d'Alexandrie
La farine et la craie
« Les oiseaux d'Alexandrie ».
La cité « mondialisée »

Chapitre 2. – Tissus mythiques
Le peplos d'Héra
Le manteau de Syloson
Les effets d'un don
Le manteau et la cité
L'ex-voto d'Horace
Un ex-voto métaphorique
Du vêtement au poème

Chapitre 3. – Études de botanique
Le disque et la meule
La fleur du deuil
Krokos et le safran
Sidè, Orion et la grenade nuptiale

Chapitre 4. – De la pierre à la lyre
L'invention de la lyre
L'usage de la pierre tombale
La tortue, la pierre et la lyre
La puissance d'attraction de la lyre : la lyre d'Orphée
Mort et survie d'Eschyle
La grêle en échec
Retournements et inversions

Chapitre 5. – Destinées de musiciens
Kérambos
Le lucane-lyre

La métamorphose du berger
La double faute de Kérambos
Monde pastoral et activité poétique
Kérambos et l'art lyrique
Les Satyres joueurs de lyre
Orphée
Orphée le mérou
Question de genre

Chapitre 6. – La force du nom
Ajax
Entre *aietos* et *AIAI*
Éléments d'un destin héroïque et tragique
Que veut dire le nom Aias ?
Héraklès, l'Alcide et Hercule
Le nom d'Héraklès
Héraklès et Héra
La portée du *kleos*
L'Alcide
Hercule sur le Forum Boarium
Hercule, l'Alcide
Vertumne
Compte tenu des mots
Parti pris des choses
Le dieu
La statue
Parti pris des mots
Vertumne rencontre Pomone
Le dieu des Métamorphoses

Épilogue

Appendices
Appendice 1

Appendice 2

Préface

« Mytheux », c'est très certainement le terme qui qualifie le mieux les vieux manuscrits que voici, sortis de nos tiroirs comme d'une retraite orphique prolongée. Les voici finalement réunis, dépoussiérés, nettoyés, rendus propres à la publication, tel un compte rendu tardif de nos séminaires communs à l'École pratique des hautes études (Paris) au milieu des années 1990, avec un appendice au Collège de France, en 2003. Le lecteur désireux de mieux connaître le cadre dans lequel s'est effectuée cette recherche menée « à deux voix » consultera l'*Annuaire de l'EPHE, V^e^ Section*, de 1985-2000 et découvrira la manière dont elle s'inscrit dans l'enseignement que nous avons dispensé pendant une quinzaine d'années au sein de cette école qui, de par ses statuts, encourage l'expérimentation, voire la prise de risque.

Nous sommes extrêmement reconnaissants à Évelyne Scheid-Tissinier et à Despina Chatzivasiliou pour leur relecture attentive et leurs multiples conseils. Sans elles notre livre ne serait pas ce qu'il est. Que notre éditeur soit très vivement remercié pour nous avoir encouragés à mener cette aventure à bien.

Paris, au mois de juin 2014
John Scheid & Jesper Svenbro

Introduction

Pour une mythologie générative

Point de départ : le mythe de l'olivier

Il y a quarante ans de cela, Marcel Detienne publiait une étude consacrée au « mythe de l'olivier », et plus précisément à l'exploration des multiples représentations dont cet arbre s'est trouvé être l'objet, d'abord à Athènes, mais aussi dans d'autres endroits du monde grec, par exemple dans la cité crétoise de Dréros{1}. À Athènes notamment cet arbre fruitier se trouve au centre d'une triple configuration à la fois économique (liée au rôle de la culture de l'olivier dans l'économie athénienne), religieuse (en raison de liens particuliers qui rattachent l'olivier à Athéna, la divinité protectrice d'Athènes) et politique (non seulement à travers les mesures que la cité met en œuvre pour préserver ces arbres, mais aussi plus profondément parce que la longévité fabuleuse dont bénéficie l'olivier l'apparente à la cité : il demeure comme la cité éternellement vivant{2}). En prenant comme point de départ un élément singulier, cet olivier auquel il revient sans cesse au détour de ses analyses, Marcel Detienne adoptait une démarche dont la nouveauté n'a pas été immédiatement perçue, les lecteurs de l'époque étant sans doute trop occupés à se repérer dans les multiples rapprochements inédits que mettait en œuvre l'étude qui leur était ainsi proposée. Il n'en reste pas moins que la démonstration était faite qu'un objet matériel pouvait à lui seul

constituer un « mythe », et la démarche ainsi initiée n'était pas sans susciter de sérieuses interrogations sur la nature même du mythe. Si l'on suit en effet la perspective ouverte par cette étude dont la méthodologie apparaît après coup singulièrement novatrice, le mythe ne s'incarne pas nécessairement dans ce « récit fabuleux » traditionnellement considéré comme la matière même qui sert à fabriquer du « mythologique ». Il pourrait se condenser en un seul et simple objet qui en constituerait pour ainsi dire le noyau dur, voire même la matrice. Mais l'existence d'un mythe ainsi dépourvu de toute dimension narrative est-elle seulement envisageable ? C'est une question que personne à l'époque ne semble s'être posée.

Vingt ans plus tard, dans *Le métier de Zeus*, le livre que nous avons écrit en commun, l'article de Marcel Detienne est désigné comme l'un des points de repère qui ont fourni son orientation à notre projet{3}. Le sous-titre même que nous avions choisi : *Mythe du tissage et du tissu*, ambitionnait de situer d'emblée notre réflexion dans une perspective analogue à celle que développait l'article ci-dessus mentionné. Au lieu de nous consacrer, par exemple, à l'analyse du « mythe d'Arachné », le « récit fabuleux » dont la tisserande d'Asie Mineure est l'héroïne, nous avons choisi d'explorer, sur un plan à la fois plus général mais aussi plus concret, les mécanismes qui font qu'un objet matériel, en l'occurrence le tissu, produit du tissage, accède au statut de « mythe », suivant en cela l'intuition qui se dégageait de l'étude du mythe de l'olivier. C'est d'ailleurs dans cette même perspective que nous avons entrepris dans la foulée une série de recherches, dont la plupart furent menées dans le cadre de nos séminaires communs, sous le titre « Comment le mythe et pourquoi{4} ? »

Les *agalmata* et le récit mythique chez Gernet

Marcel Detienne relève au détour d'une phrase que les représentations dont il est l'objet qualifient l'olivier pour être considéré comme un *agalma*, un « objet précieux ». Le terme même d'*agalma* renvoie directement aux analyses jadis développées par Louis Gernet qui, dans une étude qui a fait date, s'est attaché à explorer la « notion mythique de la valeur » en Grèce ancienne, en réunissant un ensemble de récits mythiques, qui ont un dénominateur commun : ils gravitent tous autour d'« objets de valeur », d'*agalmata*{5}. Les conclusions formulées par Louis Gernet restent

incontournables pour qui veut saisir dans toutes ses dimensions le statut assez complexe qui est réservé à certains objets dans la Grèce archaïque.

Mais l'intérêt de l'article ne tient pas seulement à la mise en évidence de la double valeur qui s'attache à ces objets : l'une matérielle, voire prémonétaire, l'autre porteuse de prestige social. Publiée dans le *Journal de Psychologie*, l'étude comporte aussi une dimension théorique qui annonce, dès 1948, le bouleversement dans le domaine de l'étude du *mythe* qui allait marquer les décennies suivantes, à travers notamment l'œuvre de Lévi-Strauss, dont l'article « La structure des mythes » est publié quelques années plus tard{6}. Louis Gernet se réfère en effet à la linguistique de Saussure, pour suggérer au lecteur d'envisager la « mythologie comme une espèce de langage »{7}.

La perspective de Gernet ne saurait pour autant se confondre avec celle de Lévi-Strauss. La façon dont Gernet aborde les récits mythiques qui enveloppent ces *agalmata* comporte un aspect « génératif » qui – sans être entièrement étranger à la perspective lévi-straussienne – semble vouloir faire de *l'objet* le mythe générateur du récit. *Comme si l'objet et non pas le récit constituait le mythe*. Dès le travail sur le « mythe du tissage et du tissu », que nous avons mené ensemble, nous avons été effectivement conduits à nous demander si le mythe, compris comme récit, n'était pas un obstacle à l'analyse de la mythologie du tissage et s'il ne fallait pas définir le mythe d'une façon non narrative. C'est cette perplexité qui nous a ramenés vers Gernet. Citons un passage de notre introduction :

« Les difficultés rencontrées par la mythologie (au sens courant du terme), par l'iconologie et par l'étude des rituels, lorsque chacune d'entre elles, pour les besoins de son propre travail d'interprétation, fait appel aux deux autres, sont bien connues. En partie, elles sont sans doute dues au fait qu'aucune des trois ne peut réclamer, dans l'absolu, une position privilégiée par rapport aux deux autres : ce n'est pas, par exemple, le récit qui, automatiquement, détient la vérité de l'image ou du rituel. Qu'il s'agisse de récits, d'images ou de rituels, à chaque champ correspondent des règles spécifiques nécessitant une démarche plus avertie de la part du chercheur que la juxtaposition ou l'identification naïve.

D'autre part, la mythologie (toujours au sens courant du terme) ne saurait se cantonner dans le seul domaine des récits : les informations dont elle tient compte dans ses analyses sont de provenance trop hétérogène pour que

l'on puisse croire à une hégémonie absolue du narratif dans le domaine de la mythologie{8} ».

Arrivés à ce point, nous nous sommes rendu compte, après coup, que notre perspective était somme toute très proche de celle qu'envisageait Louis Gernet. Dans les premières pages de son étude sur la valeur, lorsqu'il aborde l'étude du collier d'Ériphyle, Gernet parle en effet de « rencontres » où se laissent voir des « connexions à propos de l'objet de valeur, dans l'imagination légendaire à laquelle il donne le branle »{9}. En d'autres termes, la perspective de Gernet est celle que nous appelons nous-mêmes générative. L'histoire du collier d'Ériphyle gravite autour de son objet. Tout se passe comme si l'objet déclenchait, sur le mode narratif, sa propre exégèse.

De l'objet au récit

La peau de vache

Avant même que se soit opérée notre jonction avec la perspective et les conclusions gernétiennes dont nous ne prendrons conscience que plus tard, un premier élément a orienté de manière décisive notre démarche, c'est l'analyse que nous avons entreprise dès 1984, des récits qui entourent la fondation de Carthage{10}. Arrivés à un certain point, il nous est apparu nécessaire de reconsidérer le rapport bien connu qui est traditionnellement établi entre les deux éléments constitutifs du récit, à savoir d'une part la « peau de vache », *bursa* en grec, qui aurait été découpée en fines lanières par la reine Élissa, et d'autre part le nom même que porte la citadelle, c'est-à-dire *Bursa*. On connaît l'histoire. Élissa – plus connue sous le nom de Didon – arrive en Afrique du Nord et demande au roi Hiarbas autant de terre qu'une peau de vache peut en « tenir », *tenere*. Ce que le roi lui accorde sans délai, sans se rendre compte que *tenere* signifie à la fois « couvrir » et « circonscrire ». La reine découpe alors la *bursa* en fines lanières, de sorte qu'elle obtient un territoire beaucoup plus important que le lot de terre auquel avait songé le roi. D'où, expliquent nos sources, l'appellation conférée à la nouvelle cité, la future citadelle de Carthage, qui reçut le nom de *Bursa*. Autrement dit, le rapport entre l'objet (la peau de vache) et le nom donné à la cité était, selon les anciens, un rapport de

causalité : le nom propre *Bursa* commémorait l'histoire de la fondation de la cité.

C'est ce rapport de causalité que nous avons été amenés à inverser. Sans entrer dans le détail de la démarche qui sera examiné plus loin, précisons que nous en sommes venus à penser que c'est l'appellation non grecque de la cité, *Bosra* ou quelque chose de semblable, qui avait suggéré à l'oreille grecque le mot *bursa*. À la suite de quoi, la ville s'était vue attribuer un récit de fondation qui était précisément lié à la « peau de vache ». Ainsi, à y regarder de près, le nom propre *Bursa* ne commémore pas la fondation de la cité. C'est au contraire le nom propre qui a plus probablement orienté l'élaboration du récit de fondation – lequel après coup, conduit à penser que le nom de la cité est particulièrement bien approprié.

Nous avons qualifié cette manière de reconstruire le rapport qui lie d'un côté, la désignation de l'objet, symboliquement chargé, et, de l'autre, le récit qu'il « engendre » ou « fait naître » de démarche *générative*, sans pour autant reprendre à notre compte les associations que l'adjectif en question peut évoquer pour les linguistes. Nous utilisons l'adjectif *génératif* dans le sens de : « relatif à la génération, à la genèse, voire à l'élaboration ou la production ». Il s'agit de la production de récits mythiques aussi bien que d'images, de rituels, voire d'exégèses. Symboliquement chargée, la *bursa* est ainsi à l'origine du récit de fondation que nous avons évoqué. Un récit qui tient aussi à l'existence du lien fondamental qui unit l'espèce bovine à la cité, en Grèce comme à Rome, où les bovins figurent notamment dans les sacrifices de fondation{11}. C'est dans ce contexte que prend tout son sens le rôle qui est conféré à la peau du bovin. Le mythe de la *bursa* s'inscrit pour nous dans le cadre des liens symboliques qui rattache la « peau de vache » à la « cité », à la fois dans la culture grecque et dans la culture romaine. *La peau de vache est la cité*, pourrait-on dire pour résumer ce mythe. Voilà le *muthos*, qui sous-tend de la même manière, par exemple, le rituel des Dipolies à Athènes, au cours duquel la peau du bovin sacrifié est bourrée de foin et remise sur pied{12}. L'association entre peau de vache et cité est si bien établie qu'elle permet d'identifier, dans la construction de l'histoire d'Élissa, la présence d'une activité proprement *mytho-logique*, où le mythe fait naître un récit. Ce que nous appelons finalement mythes, ce sont donc ces associations symboliques préexistantes qui servent de matrices à l'élaboration des récits mythologiques plutôt que les récits eux-mêmes.

Autre exemple, choisi presque au hasard : celui des *Bassarides* où Eschyle évoquait les circonstances dans lesquelles Orphée avait trouvé la mort. Dionysos, irrité par l'attachement particulier qu'Orphée manifestait à Apollon, le plus grand des dieux, envoie au poète imprudent les Bassarides. Lesquelles, écrit le Pseudo-Eratosthène, « le démembrèrent et jetèrent ses *melê* les uns loin des autres. Les Muses les recueillirent et les enterrèrent à un endroit appelé Leibéthra{13}. » Autrement dit, les ménades envoyées par Dionysos, démembrent Orphée, dont les membres sont ensuite recueillis par les Muses. Les ménades « jettent les membres, *melê*, d'Orphée les uns loin des autres ». Les membres d'Orphée sont ses *melê*. Or, *melos*, pluriel *melê*, signifie non seulement « membre, partie du corps » mais encore « chant, mélodie, poème ». Et ce deuxième sens est inévitablement et subtilement réactivé au moment où interviennent les Muses, déesses du chant. « Ayant recueilli » (*sunagagousai*) les membres d'Orphée, les Muses les enterrent : si elles enterrent les membres du poète assassiné, elles enterrent donc en même temps ses chants, en les réunissant, pourrait-on dire, sous forme d'anthologie. Car si les déesses-du-chant recueillent des *melê*, on pense inévitablement à la musique, d'autant plus que les *melê* en question sont ceux d'un grand musicien, fils d'une Muse. Le récit gravite donc autour de l'amphisémie du mot *melos*. Il semble même être construit *en vue* de cette amphisémie, qu'il utilise pour son plus grand profit. Difficile d'imaginer que l'amphisémie du mot *melos* soit une découverte faite après coup par celui qui a raconté cette histoire le premier, même si tout se passe comme si la langue grecque accordait ce bonus extraordinaire au narrateur. Il semble bien que la concaténation des notions, ici celle de « membre » et celle de « chant », ait servi là aussi de point de départ à la construction du récit mythique.

Quelques années plus tard, dans l'introduction au *Métier de Zeus*, nous écrivions : « ...nous avons été amenés à voir dans le mythe non pas un récit, mais une simple *concaténation de catégories*. Concaténation grâce à laquelle il devient possible, à l'intérieur d'une culture donnée, d'engendrer des récits mythiques, des images et des rituels dans les champs qui sont les leurs propres. Envisagé ainsi, le rapport entre le récit, l'image et le rituel, désormais à égalité entre eux, ne serait donc pas celui d'un reflet spéculaire mais d'une parenté, donnant aux documents respectifs un air de famille, dont l'origine est cette concaténation de catégories que nous appelons

mythe. Dans une culture donnée, ce mythe tend à rester relativement stable, ce qui est particulièrement évident s'il est de nature linguistique{14}. »

Du nom propre au récit

Le nom d'Œdipe dans les analyses de Jean-Pierre Vernant

Si les objets constituent, on l'a vu, de formidables réservoirs de mythes, qu'en est-il des noms propres ? Possèdent-ils une capacité similaire à éclairer ou à définir le destin ou bien le rôle social dévolus aux individus qui les portent ? Jean-Pierre Vernant écrivait à propos d'Œdipe dont le destin a été particulièrement tumultueux :

« Il n'est pas jusqu'au nom d'Œdipe qui ne prête à ces effets de renversement. Ambigu, il porte en lui le même caractère énigmatique qui marque toute la tragédie. Œdipe, c'est l'homme au pied enflé (*oîdos*), infirmité qui rappelle l'enfant maudit, rejeté par ses parents, exposé pour y périr dans la nature sauvage. Mais Œdipe, c'est aussi l'homme qui sait (*oîda*) l'énigme du pied, qui réussit à déchiffrer, sans le prendre à rebours, l'"oracle" de la sinistre prophétesse, de la Sphinx [ou Sphinge] au chant obscur. Et ce savoir intronise dans Thèbes le héros étranger, l'établit sur le trône à la place des rois légitimes. Le double sens de *Oidípous* se retrouve à l'intérieur du nom lui-même dans l'opposition entre les deux premières syllabes et la troisième. *Oîda* : je sais, un des maîtres mots dans la bouche d'Œdipe triomphant, d'Œdipe tyran. *Poús* : le pied – marque imposée dès la naissance à celui dont le destin est de finir comme il a commencé, en exclu, semblable à la bête sauvage que son *pied* fait fuir, que son *pied* isole des humains, dans l'espoir vain d'échapper aux oracles, poursuivi par la malédiction au *pied* terrible pour avoir enfreint les lois sacrées au *pied* élevé, et incapable désormais de se sortir le *pied* des maux où il s'est précipité en se hissant au faîte du pouvoir. Toute la tragédie d'Œdipe est donc comme contenue dans le jeu auquel se prête l'énigme de son nom{15} ».

Arrêtons-nous sur cette phrase. Car s'il en est bien ainsi, c'est-à-dire : si le nom *Oidipous* contient la tragédie condensée comme une espèce de cube de bouillon, faut-il penser que Sophocle et ses précurseurs n'ont découvert cet état de choses qu'après coup ? Ne faut-il pas plutôt penser que le nom a été là dès le départ *pour orienter précisément la construction du récit* ?

Continuons la citation : « Le savoir d'Œdipe, quand il déchiffre l'énigme de la Sphinx, porte déjà d'une certaine façon sur lui-même. Quel est l'être, interroge la sinistre chanteuse, qui est à la fois *dípous, trípous, tetrápous* ? Pour *Oi-dípous*, le mystère n'en est un qu'en apparence : il s'agit bien sûr de lui, il s'agit de l'homme{16} ».

Mais la présentation des recherches que Vernant a consacrées au mythe d'Œdipe n'est complète qu'à condition d'y inclure les deux autres articles qui concernent le héros thébain. Laissons de côté « Œdipe sans complexe » pour nous attarder sur la troisième des études que Vernant a consacrées à Œdipe, à savoir « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre »{17}.

Le point de départ de cette réflexion est l'analyse que Lévi-Strauss a présentée dans *Anthropologie structurale*, dans le chapitre « La structure des mythes », sur lequel nous allons revenir. Si Vernant passe cette étude sous silence dans « Ambiguïté et renversement », il la met en évidence dans « Le Tyran boiteux », tout en soulignant son statut ambigu : il s'agit d'une analyse qui reste aux yeux des spécialistes contestable, dit-il, mais qui a en même temps profondément modifié le champ des études mythologiques. Vernant retient un seul aspect de cette analyse : « Lévi-Strauss, dit-il, est à ma connaissance, le premier à avoir dégagé l'importance d'un trait commun aux trois générations de la lignée des Labdacides : un déséquilibre de la démarche, un manque de symétrie entre les deux côtés du corps, un défaut à l'un des deux pieds{18} ». Si, en spécialiste de mythologie amérindienne, Lévi-Strauss avait associé ce « déséquilibre de la démarche » à l'autochtonie, Vernant ne retrouve pas ce lien dans la mythologie grecque où les hommes nés de la terre, en tant que tels, ne présentent jamais d'anomalie du pied ou de la démarche. Que signifie alors, chez les Grecs, le fait d'être boiteux ? En d'autres termes, il faut voir si, chez eux, la boiterie est susceptible de s'étendre, métaphoriquement, à d'autres domaines qu'à celui du simple déplacement dans l'espace. Et effectivement, pour les Grecs, on ne boite pas seulement du pied, il y a également ceux qui boitent de l'esprit : pour Platon, les âmes bien nées, faites pour la philosophie, s'opposent à celles qui sont « estropiées et boiteuses{19} ». Et ce n'est pas tout : la boiterie intellectuelle équivaut à une bâtardise de l'âme, ce qui veut dire que le « boiteux » (*khôlos*) est un « bâtard » (*nothos*).

Citons Vernant : « Deux textes ont une valeur décisive concernant les rapports de la boiterie et de la filiation : Xénophon, *Helléniques*, III, 3, 1-3, et Plutarque, *Agésilas*, III, 1, 9. Le roi de Sparte, Agis, étant mort, il faut

désigner son successeur. Agis a un fils, Léotychidas, et un frère, Agésilas. Normalement, la succession revient au fils, non au frère du roi défunt. De plus, Agésilas est boiteux, physiquement boiteux. Cependant on soupçonne Léotychidas d'être en réalité le fils d'Alcibiade qui était de notoriété publique, pendant son séjour à Sparte, l'amant de Timaia, épouse d'Agis. Sur ces entrefaites, le devin Diopeithès, pour soutenir la cause de Léotychidas, sort de ses tiroirs un “oracle antique” mettant en garde Sparte à peu près dans ces termes : “Attention à toi, Sparte, ferme sur tes deux jambes (*artipous*), qu'un jour ta royauté ne devienne boiteuse, *chôlê basileia*. Tu serais alors accablée de maux.” Le débat oppose donc, pour la succession royale d'Agis, son frère boiteux à son fils présumé bâtard. Du *khôlos* et du *nothos* quel est le plus boiteux des deux ? La réponse de Lysandre – et des Lacédémoniens – ne fit pas de doute. Selon Xénophon : “Le dieu n'ordonnait pas de se garder d'un homme qui boiterait pour avoir fait une chute, mais d'un homme qui régnerait sans être de la vraie race [...]. C'est alors que la royauté serait boiteuse.” Et Plutarque : “Un homme boiteux pouvait régner, mais si un roi n'était pas légitime ni issu des Héraclides [...], cela rendrait la royauté boiteuse{20}”. »

Vernant montre ensuite de quelle façon les trois Labdacides sont, au figuré, boiteux : Labdakos meurt lorsque son fils Laïos n'a qu'un an et son trône est occupé par un étranger, Lukos. La lignée légitime est donc interrompue, la succession normale des générations n'a pas lieu. Car le jeune Laïos se réfugie auprès de Pélops, dont il viole le fils Chrysippos. Chrysippos se tue. Pélops lance contre Laïos une imprécation qui condamne sa race à l'extinction. De retour à Thèbes, Laïos est averti par l'oracle : il ne doit pas avoir d'enfant de son épouse Jocaste. S'il en a un, ce fils pourtant légitime le tuera et couchera avec sa mère. Le fils légitime se montrera pire qu'un bâtard. Et c'est effectivement ce qui arrive. Œdipe, « Pied-enflé », finit par créer un désordre total dans la succession normale des générations, devenant le mari de sa mère et le frère de ses enfants. Œdipe ne prend pas la place de son père dans le cadre du bon ordre de la succession mais il le fait à son insu, à travers le parricide et l'inceste maternel.

De l'article de Vernant sur « Ambiguïté et renversement », nous avons donc retenu la perspective « générative » ; de son article sur « Le Tyran boiteux », nous retenons la découverte de l'association symbolique qui lie boiterie et filiation fautive. Cette association, cette « concaténation de catégories » ou, pour essayer encore une expression, cet « agrégat de

significations », est, à nos yeux, *le mythe même*, compris comme la matrice ou le noyau du récit. Or, si ce « mythe » est comme incarné par le personnage qui porte le nom *Oidi-pous*, ce nom a également été resémantisé en *Oi-dipous* pour orienter un autre développement de l'histoire d'Œdipe, à savoir le thème de la Sphinge (dont l'énigme porte sur les trois, puis les deux et finalement les quatre *pieds* qu'utilise successivement l'être humain dans le cours de son existence). Dans cette perspective, on pourrait effectivement tenter une relecture de toute la tradition sur Œdipe, à commencer par celle que mentionnent Homère et Hésiode, qui ne connaissent pas encore le thème de la Sphinge – mais nous ne le ferons pas ici.

Autour du nom de Philoctète

On le sait, le nom propre grec est très souvent composé d'éléments sémantiquement reconnaissables qui sont susceptibles de prendre la forme d'une espèce de proposition. Une proposition dont la syntaxe se caractérise au demeurant par une certaine souplesse, si bien qu'un nom comme *Timo-xena*, qui associe les notions d'« honneur » et d'« étranger », peut signifier à la fois « celle qui honore les étrangers » et « celle que les étrangers honorent ». Il y a quelques années, Virgilio Masciadri a soutenu une thèse particulièrement pertinente intitulée *Mélampous et la langue des animaux : contribution à l'étude de la mythologie grecque*{21}, qui traite non seulement de Mélampous mais aussi et surtout de la figure bien connue de Philoctète. Parmi les rares remarques critiques qui ont été adressées à Masciadri, il y en a une qui portait précisément sur le nom de Philoctète.

Masciadri part du fait que le nom *Philoktêtês* peut signifier quelque chose comme « Seigneur-des-siens », *Herr über die Seinen*, et qu'il faut donc le considérer comme un nom couramment porté dans l'aristocratie. « Inacceptables sont les interprétations anciennes comme “ami du profit” et les efforts de mettre le nom et le destin du héros en rapport », écrit-il. Réduire le sens du nom propre *Philoktêtês* à celui de l'adjectif *philoktêmôn*, « avare », semble effectivement sans intérêt pour l'interprétation de l'histoire du héros.

Dans leur grande majorité, comme on vient de le dire, les noms propres grecs sont constitués d'éléments sémantiquement identifiables. De ce point de vue, les noms propres sont donc « parlants », sans cependant « parler » de façon univoque, comme le montre l'exemple de *Timo-xena* évoqué plus

haut. On peut même dire que ce sont précisément la polysémie et l'ambiguïté syntaxique qui font leur force, dans la mesure où elles permettent la mise en œuvre d'exégèses successives comme c'est le cas, on l'a vu, du nom propre Œdipe, qui sera examiné plus loin. Non pas que les noms propres des héros grecs soient tous également porteurs d'informations sur l'histoire de celui qui les porte. À première vue, rien ne permet de penser que le nom de Philoctète ou celui d'Ajax dont il sera question ultérieurement, soient en mesure de fournir une caisse de résonance pour l'histoire de leurs porteurs respectifs. Il ne faut pas non plus oublier les excès et le manque de rigueur qui ont fréquemment accompagné les études sur les noms propres.

Il suffit néanmoins de replacer le nom de Philoctète dans son contexte géographique le plus immédiat pour lui faire « dire » un certain nombre de choses. *Meliboia* est le lieu d'origine du héros. C'est un nom qui signifie à peu près « Souci-de-bovins » et qui désigne donc un endroit où l'on semble fier de l'intérêt qu'on porte aux bovins. Si l'on considère que le deuxième élément du nom *Philo-ktêtês* vient de *ktaomai* – à l'égal de *ktênos*, pluriel *ktênê*, qui signifie « possessions en bétail, troupeaux » –, *Philoktêtês* active à peu près les mêmes notions que *Meliboia*. Il signifierait donc « Celui-qui-aime-les-troupeaux ». Dans cette Thessalie de cow-boys, le nom du père de Philoctète s'inscrit dans le même contexte : *Poias* signifie littéralement « Celui-de-l'herbe », *Grasmann*, voire *Futtermann*.

Or, il est évident que le nom propre *Philoktêtês* est susceptible d'être resémantisé si l'on considère l'acquisition des armes d'Héraklès accomplie par le héros. *Ktaomai* est ainsi le verbe qu'utilise Archiloque lorsqu'il déclare avoir l'intention de « se procurer » un nouveau bouclier, auquel il n'attachera d'ailleurs aucune valeur sentimentale{22}. *Ktaomai*, ou plus exactement *ektêsamên*, est également le verbe par lequel Philoctète, dans la pièce de Sophocle, désigne l'acquisition qu'il a faite de l'arc d'Héraklès : « Sois donc tranquille, dit Philoctète à Néoptolème : cet arc, tu pourras le toucher (*thinganein*), le rendre à qui te le prêta et te vanter ensuite d'avoir été le seul mortel à qui sa vertu aura mérité d'y porter la main (*epipsausai*). C'est pour un service rendu que j'en suis moi-même devenu le maître (*ektêsamên*) un jour{23} ». Contrairement à Archiloque, *Philo-ktêtês* tient à son *ktêma* comme il tient à sa propre vie, et cet attachement excessif ainsi manifesté par le héros est précisément l'obstacle que les Achéens doivent contourner pour se procurer l'instrument de leur victoire. Voilà quelqu'un

qui porte bien son nom ! Déjà, dans la version de l'histoire telle qu'elle est donnée par Servius, l'attachement que Philoctète éprouve à l'égard de son arme est considéré d'une certaine manière comme excessif. Dans cette version, la blessure de Philoctète n'est pas – pas encore ? – infligée par le serpent (ou *hudros*) sorti de l'autel sacrificiel mais vient de l'une de ses propres flèches, trempées dans le sang de l'hydre (ou *hudra*) de Lerne{24}. Ainsi, la séquence de la blessure pourrait être elle aussi liée au nom *Philoktêtês*, dans la mesure où la blessure serait le résultat de l'attachement excessif que le héros éprouve pour les flèches, dont une se retourne finalement contre son propriétaire. Enfin, s'il est vrai que *ktaomai* est ressenti comme proche de *ktizô*, « je défriche, je fonde », comme le suggère Pierre Chantraine{25}, le dernier volet de l'histoire du héros trouverait également une résonance dans son nom, puisqu'il devient le fondateur de Pétélia, Crimissa et Chonè{26}.

Cette esquisse des diverses possibilités exégétiques qu'offre le nom de Philoctète suggère déjà que le nom propre constitue un élément qui nécessite d'être pris en compte dans l'analyse de l'histoire du héros, en particulier lorsque cette analyse est de type structural, comme celle de Masciadri. Lequel Masciadri considère que ses prédécesseurs ont porté un intérêt malsain au nom propre et estime qu'il faut rétablir l'équilibre en donnant plus de poids à ce qui, dans le « noyau » des différentes versions d'un récit mythique, constitue l'« élément d'action », le *Handlungselement*. Le « noyau » d'un récit serait, selon Masciadri, un agrégat du type « Philoctète et sa blessure ». D'un côté, le nom propre, de l'autre l'« élément d'action ». Masciadri considère par ailleurs ce type de noyau comme une transposition de la structure grammaticale *phrase nominale* + *phrase verbale*, mais il choisit de privilégier l'étude de la *phrase verbale* au détriment de l'étude de la *phrase nominale*, puisque celle-ci, autrement dit le nom propre du héros, reste selon lui « purement référentielle ». Le nom propre fait ainsi figure de « case vide » dans le noyau mythique, c'est-à-dire dans ce qui constitue aux yeux de Masciadri la forme la plus élémentaire du récit.

Il semble cependant difficile d'admettre que le nom propre grec puisse être qualifié, comme le fait Masciadri, de « purement référentiel », *bloÞe Bezeichnung*. La chose est encore plus improbable dans les récits mythiques. Reprenons le nom d'Œdipe, *Oidipous*. On a vu qu'il signifie d'un côté « Pied-gonflé » par référence au court-circuit généalogique qui va se

produire lorsque Œdipe épousera sa mère, car, en Grèce, la claudication est synonyme de désordre généalogique{27}. De l'autre côté, il peut aussi signifier « Celui-qui-connaît-l'énigme-des-pieds » par référence à la séquence avec la Sphinge{28}, absente des poèmes homériques mais très présente dans la peinture sur vases.

Il semble en fait permis de penser que le nom propre constitue *en lui-même* le « noyau mythique », avec sa propre *phrase nominale* (à savoir le nom propre désignant un individu précis) et ses propres *phrases verbales* (le nom propre renvoyant, successivement, dans le cas d'Œdipe au gonflement du pied, à la claudication, au désordre généalogique, à l'énigme de la Sphinge). On est bien loin de la *bloÞe Bezeichnung* ici, à savoir du nom propre « purement référentiel ».

Lévi-Strauss et la philologie

On s'étonnera peut-être du laps de temps assez conséquent qui nous a été nécessaire pour parvenir à définir, en traversant un certain nombre des passages-clés du cheminement suivi par nos propres maîtres, « notre propre position » relative à la mythologie. D'un côté, la leçon tirée de l'article sur l'olivier de Detienne, glosée en quelque sorte par l'article sur les *agalmata* de Gernet, pour qui l'*objet matériel* est « générateur » du récit mythique. De l'autre côté, les remarques de Vernant concernant le *nom propre* (en l'occurrence celui d'Œdipe) non moins susceptible de générer un récit que l'objet investi de valeurs symboliques.

Nous pensons que le retard qu'a pu accuser notre démarche est dû, plutôt qu'à une éventuelle lenteur d'esprit, à la difficulté d'identifier l'idée d'un *mythe non narratif* au sein d'un climat intellectuel marqué par le triomphe de la narratologie dans le domaine du mythe. C'est en effet dans ce climat que nous avons entamé notre propre entreprise concernant le fonctionnement du mythe antique. Il était tout particulièrement difficile de cerner, voire de généraliser l'insistance mise sur le nom propre qui caractérise la démarche générative que suivent les analyses menées par Vernant sur le nom d'Œdipe, considéré comme la matrice des traditions légendaires concernant le héros thébain. Pourquoi ?

En dépit du rôle fondamental qu'ont joué les analyses de Lévi-Strauss dans notre formation de mythologues, nous avons été amenés à constater

que notre propre démarche tend à se différencier assez nettement de celle que suivait Lévi-Strauss dans sa vaste entreprise mythologique.

Dans un passage significatif de son *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss affirme :

> On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. À cet égard, la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction [*sic*].

Vient ensuite un passage déjà relevé et fortement souligné, par Detienne{29} :

> Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée.{30}

Après avoir assimilé la leçon que Vernant a su tirer du nom d'Œdipe, nous ne sommes certainement pas prêts à prendre, dans la foulée de Lévi-Strauss, l'« ignorance de la langue » à la légère. Ceci d'autant moins qu'il réaffirme sa position, en la précisant, treize ans plus tard, de la manière suivante :

> Cela ne signifie certes pas qu'une connaissance de la langue originale, à supposer qu'on possède le texte, soit superflue, et que l'étude philologique ne doive pas permettre de préciser et d'enrichir des sens, de corriger des erreurs, d'approfondir et de développer l'interprétation : autant de tâches pour mes continuateurs. Mais, une fois acquis tous ces progrès et ces rectifications, on s'apercevra sans doute que, sauf circonstances particulières, l'étude philologique ajouterait au mythe des dimensions supplémentaires, lui donnerait plus de volume et de relief, mais sans, pour l'essentiel, affecter le contenu sémantique. L'apport serait plutôt d'ordre littéraire et poétique, il ferait mieux percevoir les propriétés esthétiques d'un énoncé dont le message, dès lors que la traduction permet d'appréhender le mythe comme mythe, ne se trouverait guère altéré{31}.

Nous sommes sans doute trop marqués par la *Religionsphilologie* de Hermann Usener{32} pour faire nôtre cette insouciance lévi-straussienne ; d'autre part, on peut se demander si la position défendue par Lévi-Strauss n'est pas simplement due au fait qu'il a été contraint de travailler sur des mythes qui provenaient d'un nombre considérable de langues différentes, impossibles à maîtriser pour un seul chercheur, bref sur des mythes qu'il n'a

pu connaître qu'à travers des traductions. Autrement dit, Lévi-Strauss risque d'avoir fait de la nécessité une vertu.

La poétique générative de Valéry

En ce qui nous concerne, nous ne pensons pas que la connaissance de la langue à l'intérieur de laquelle un mythe s'est formé soit indifférente ou ne présente qu'un intérêt secondaire. Bien au contraire. En partie, notre position consiste plutôt à dire que *les mythes se fabriquent avec des mots, non pas avec des idées* – de même que Stéphane Mallarmé{33} affirme que le poète « cède l'initiative aux mots » et que par conséquent, le poème se fabrique avec des mots, non pas avec des idées.

C'est sans doute plus facile à comprendre lorsqu'on considère le cas du poète qui écrit des poèmes rimés : si un ensemble de rimes a quelque valeur, c'est que le poète s'est bien préparé. C'est là une idée que l'on trouve développée d'une manière particulièrement nette dans les *Cahiers* de Valéry :

> ... Un poème comme Hérodiade est fait à partir des mots, et des conditions imposées par les rimes, les contrastes des mots, sonorités, surprises. Les idées se cherchent dans cet ordre.
> Contraire merveilleux de l'éloquence. Le mouvement du discours trouvé à part, dans les veines de la riche texture, parmi cette accumulation.
> Artificiel pour remonter le sens de la génération ordinaire des paroles ; naturel pour observer profondément les lois de leur addition et de leur édification{34}.

Pour paraphraser les aspects qui, dans cette note, concernent notre démarche : le poète n'exprime pas d'autres idées que celles qui lui sont suggérées ou offertes par les mots mêmes avec lesquels il travaille – ceci à la différence de l'« orateur », qui doit trouver une expression adéquate pour des idées qui préexistent. Pour nous, il est significatif que Valéry emploie ici le mot de « génération » : le « sens de la génération ordinaire des paroles » est celui que suit l'éloquence, qui part de l'idée pour rechercher son expression linguistique adéquate. Valéry propose une « génération » inverse : il faut partir du mot pour arriver à l'idée. On retrouve le même raisonnement formulé dans une autre note :

> La tentative de Mallarmé d'*écrire* au moyen – à partir des *mots*, tandis que le mode universel est d'écrire *malgré* les mots, d'écrire contre les mots et de s'en servir sans les percevoir, de *placer l'attention* [...] dans l'objet et dans le résultat –

– tellement que l'opération littéraire engendrât l'objet plus qu'elle ne fût par lui engendrée et qu'elle prît l'importance capitale [...]{35}

Il ressort de cette citation que l'« opération littéraire » considérée par Valéry comme l'invention de Mallarmé est, *mutatis mutandis*, ce qu'est pour nous l'« opération mythique ». Le récit mythique ne se fabrique précisément pas, contre ou malgré les mots, mais au contraire à partir et au moyen des mots. L'« opération mythique » engendre son objet, que ce soit un récit, un rituel, une image, ou une exégèse.

Chapitre 1
Fondations de cités

La ruse d'Elissa et la fondation de Carthage{36}

La tradition sur Byrsa

Quelques vers du premier Livre de l'*Énéide* ont probablement fait plus que n'importe quelle autre source pour diffuser le récit sur la fondation de Carthage accomplie par Didon. C'est dans ce Livre qu'Énée apprend, par la bouche de Vénus, le destin de la reine phénicienne qui, après de longs voyages, arriva un jour à l'endroit où la future Carthage allait s'élever. En fait, dit Vénus, les Phéniciens « achetèrent autant de territoire – de ce fait appelé Byrsa – qu'ils pouvaient entourer d'une peau de taureau{37} ». À peine plus qu'une allusion, les vers de Virgile – qui est l'un des premiers témoins de ce récit – présupposent que les lecteurs connaissent déjà la célèbre ruse de Didon, faute de quoi ils ont besoin du commentaire d'un Servius : « Échouée en Libye, précise en effet celui-ci, Didon se vit d'abord chassée par Hiarbas ; ensuite, elle demanda, par ruse (*callide*), d'acheter autant de terre qu'une peau de bœuf pouvait en tenir (*tenere*). Elle étendit alors une peau découpée presqu'en fil et occupa [l'espace d'une circonférence de] vingt-deux stades. Virgile reste trop allusif en disant *facti de nomine Byrsam* et *circumdare* au lieu de *tenere*{38} ». La critique de Servius – car c'en est bien une – vise donc deux choses : d'un côté, l'expression condensée

facti de nomine Byrsam, dont la traduction « de ce fait appelé Byrsa » l'emporte sans doute en clarté sur l'original latin, qui, de plus, implique qu'on sache que *bursa* est le mot grec pour « peau de bœuf » ; de l'autre côté, le choix du verbe *circumdare*, « entourer », au lieu de *tenere*, « tenir ».

Ce dernier point est important, et même décisif : car pour que la ruse de Didon puisse fonctionner, elle doit s'appuyer sur un mot qui signifie à la fois « couvrir » et « entourer ». Le sens « couvrir » est celui que Hiarbas, le roi numide, doit entendre pour consentir à la demande de Didon ; le sens « entourer » est celui que la reine produira après coup, une fois le traité conclu, afin d'obtenir de Hiarbas le territoire dont elle a besoin pour fonder une cité. Toute la ruse repose sur cette ambiguïté bien calculée de *tenere.* Une peau intacte n'aurait pas « entouré » l'espace sur lequel on l'aurait placée ; elle l'aurait « couvert », et c'est précisément à cela que s'attend Hiarbas lorsque, tout d'un coup, il doit admettre que *tenere* signifie non seulement « couvrir » mais encore « entourer ». Moins intéressé par la logique de la ruse que par le résultat obtenu par Didon, Virgile se contente de ce deuxième aspect en écrivant *circumdare*. En fin de compte, le territoire obtenu par les Phéniciens a été, précisément, « entouré » par la très fine lanière que la reine a obtenue en découpant la peau de bœuf.

De toute évidence Virgile présume que son public connaît déjà cette ruse de Didon. Il n'a rien inventé ici ; il fait allusion à un récit bien en place, peut-être depuis des siècles. Une tradition remontant jusqu'à Timée, l'historien sicilien mort à l'époque de la Première guerre punique, connaît en effet l'histoire de la fondation de Carthage par Didon. Telle qu'elle nous est rapportée par l'auteur anonyme d'un *Traité sur les femmes*{39}, cette tradition – bien qu'elle connaisse le caractère rusé de Didon – ne fait pourtant pas allusion à la ruse de la *bursa*. Mais à bien y réfléchir, ce silence n'est pas forcément celui de Timée lui-même : contrairement à l'historien, notre auteur anonyme est prédisposé à s'intéresser au personnage de Didon plutôt qu'aux circonstances de la fondation de Carthage. Nous n'excluons donc pas que Timée ait déjà pu connaître la ruse de la *bursa*, qui aurait donné le nom à la citadelle de Byrsa, d'autant plus qu'il s'agit d'un jeu de mots propre au grec, la langue de Timée.

Mis à part la version de Virgile, nous en avons plusieurs autres, dans leur majorité, mieux articulées que la sienne. Du côté latin, c'est Justin qui nous fournit le texte principal{40}. Texte tardif, il est vrai, mais qui fait partie de son *Épitomé de l'Histoire universelle* de Trogue Pompée, historien d'époque

augustéenne. Contemporain de Trogue Pompée et de Virgile, Tite-Live fait lui aussi mention de la *bursa* qui intervient dans la fondation légendaire de Carthage, sans pour autant insister sur l'opération rusée qu'elle implique{41}. Du côté grec, l'historien Appien raconte le récit de façon détaillée{42}, contrairement à Denys le Périégète, dont deux vers seulement font allusion au *múthos* de la fondation de Carthage et de la peau de bœuf{43}. Le caractère succinct de cette version a pourtant eu l'heureuse conséquence de provoquer un commentaire très long de l'archevêque Eustathe{44}, l'auteur le plus récent de notre dossier. Contrairement à Appien, Denys et son commentateur semblent avoir fait attention à la forme linguistique de la ruse de Didon : si Appien se contente, comme le font aussi Virgile, Tite-Live et Silius Italicus{45}, d'un verbe signifiant « entourer » (inversement, Justin emploie *tegere*, « couvrir »), Denys utilise *metrein*, « mesurer », un verbe qui, remarquons-le bien, est aussi ambigu que le *tenere* employé par Servius. Parlant de Carthage, Denys dit en effet que, selon la légende, elle « a été mesurée au moyen d'une peau de bœuf » (*hupai boï metrêhênai).* Eustathe semble lui aussi avoir compris que le *sophisma* utilisé par Didon implique deux significations du verbe *lambanein*, « prendre », car dans son exégèse du récit il utilise à la fois *epi-lambanein*, « couvrir », et *em-peri-lambanein*, « entourer ». Il est vrai que ni Virgile ni Tite-Live ne mentionnent explicitement la ruse à propos de Byrsa : pour eux, aucune raison donc de s'arrêter sur le double sens exigé par le traité trompeur de Didon. En revanche, on aurait pu attendre de Justin et d'Appien qu'ils accordent plus d'attention à ce détail : en fait, leur présentation de l'opération par laquelle Didon obtient plus de territoire que Hiarbas ne l'a prévu, montre bien qu'ils dépendent d'une tradition qui a déjà assuré le succès du récit : l'un se contente du verbe *tegere*, « couvrir », l'autre du verbe *perilambanein*, « entourer », comme s'ils n'avaient plus à se soucier du jeu sémantique une fois que celui-ci a mis l'histoire en orbite. Comme on l'a vu, ce jeu n'est possible que dans la mesure où l'on emploie des verbes comme *tenere* ou *lambanein (metrein)*, dans lesquels les deux significations « couvrir » et « entourer » coexistent.

Malgré son « défaut » à cet égard, nous avons choisi de citer ici la séquence centrale du récit de Justin. Bien évidemment, ce n'est pas le désir de privilégier une version aux dépens des autres qui nous a imposé ce choix, mais plutôt le simple souci de donner une version qui ne soit ni une

allusion succincte ni une exégèse *ad hoc* à la manière de celles de Servius et d'Eustathe.

Après avoir fui son frère Pygmalion, roi de Tyr et l'assassin de son mari, Didon – qui se nomme ici Élissa – gagne d'abord Chypre, où, grâce à un rapt, ses compagnons se procurent des femmes. Ils regagnent la mer et le voyage touche bientôt à sa fin : « Ainsi, Élissa, transportée dans le golfe de l'Afrique, sollicite l'amitié des habitants de cet endroit, qui se réjouissaient de l'arrivée d'étrangers et du commerce de biens d'échange ; ensuite, ayant acheté l'emplacement qui pourrait être couvert par une peau de bœuf, sur lequel elle pourrait refaire les forces de ses compagnons, épuisés par une longue navigation, jusqu'à ce qu'elle s'en aille, elle ordonne de découper la peau en très fines lanières et, ainsi, elle s'empare d'un espace plus grand que celui qu'elle avait demandé ; de là vient que, par la suite, on donna à ce lieu le nom de Byrsa{46}. » Carthage est fondée. Mais le roi Hiarbas demande la main d'Élissa, qui ne diffère ses noces avec le Barbare{47} que pour préparer sa dernière ruse, à savoir son suicide sur le bûcher.

Le récit et son contexte

Comment lire le récit sur la fondation de Carthage ? Dans toute une série de traditions, anciennes et modernes, et d'une distribution géographique qui va des Hottentots jusqu'aux Kirghiz, de la Scandinavie jusqu'à l'Asie du Sud-Est{48}, on rencontre le « thème de Didon » – à savoir la ruse de la *bursa* – qui se répète d'une manière presque troublante. Si Saxo Grammaticus peut être soupçonné d'avoir lu Virgile, que dire par exemple des Kirghiz, qui racontent comment ils se sont vus roulés par les Russes exactement comme les Numides l'ont été par Élissa ? La présence du thème dans certaines de ces traditions ne s'explique certainement pas comme le résultat d'une diffusion. Mais là même où, selon toute vraisemblance, il y a eu contact avec la tradition qui nous intéresse ici, le thème est susceptible de prendre des accents nouveaux qui infléchissent sa signification. Chez Saxo, la peau n'est plus celle d'un bovin mais celle d'un cheval, ce qui, à coup sûr, présuppose un système symbolique différent de celui qui est mis à l'œuvre dans la tradition gréco-romaine. Une fois intégré au système symbolique d'une culture étrangère, le récit acquiert, par rapport aux récits analogues produits par d'autres cultures, son autonomie propre. Autonomie qui est aussi complète que s'il s'était développé en dehors de toute influence extérieure{49}. Si l'étude des versions cataloguées sous l'entrée

trompeusement unificatrice du « thème de Didon » peut provoquer le vertige (à la manière de l'exploration des homonymes provenant de langues différentes), la première – et souvent la seule – signification à chercher ici est évidemment celle propre à chaque contexte culturel (ou linguistique). Ceci n'équivaut pas à un refus de toute forme de comparatisme. Mais ce n'est qu'à condition d'étudier d'abord chaque « thème de Didon » dans le contexte culturel qui lui est propre qu'on pourrait envisager ensuite la comparaison, dans un comparatisme qu'il faudrait alors qualifier de *contrastif*{50}.

Nous allons donc lire le récit de la fondation de Byrsa dans le contexte culturel qui est le sien en « oubliant » pour le moment les variantes du même thème qu'on peut rencontrer ailleurs. Mais quel est alors ce contexte ? A priori, on aurait pu penser qu'il était punique, car qui aurait eu plus intérêt à élaborer cette histoire de fondation que les Carthaginois eux-mêmes ? Seulement, cette hypothèse nous mène très vite dans une impasse. Ni la langue ni la culture puniques ne semblent donner des clés à notre récit{51}. Si Massinissa, le roi numide, le connaissait, comme le prétend Tite-Live{52}, il l'a sans doute appris des Romains et non pas des Carthaginois. Sans prétendre à l'originalité, nous posons donc l'hypothèse d'un contexte non punique, mais à la fois grec et romain, vu le simple fait que notre corpus est gréco-romain et qu'il nous a déjà laissés dans l'embarras quand il s'agissait de déterminer de quel côté le récit aurait été inventé. C'est cette hypothèse « gréco-romaine » que nous allons essayer de vérifier en dégageant l'armature symbolique du récit, qui, comme on le verra, comporte des éléments à la fois grecs et romains. Faut-il s'en étonner, quand on sait que l'endroit où cette histoire est censée se dérouler fait face à la Sicile et constitue un point de repère commun aux deux cultures ?

La cité « bovine »

Le premier point où le récit semble prendre de l'épaisseur par rapport à son contexte culturel c'est, au moins pour nous, le jeu de mots sur *bursa* – cette *bursa* grâce à laquelle Élissa obtient le territoire nécessaire à la fondation de *Bursa* (Byrsa). La découpe de la peau de bœuf en fines lamelles et la délimitation de l'espace qui en résulte sont ici l'*aition*, ou la « raison », du nom *bursa* : la ruse de la *bursa* est donc censée être antérieure à la dénomination de la nouvelle cité. Si, en revanche, nous supposons que le nom *bursa* est la déformation d'un mot non grec associé à

Carthage, nous sommes bien obligés d'inverser le rapport entre cause et effet ici : quel qu'ait été ce mot – récemment, Werner Huss a invoqué l'akkadien *birtu*, « forteresse »{53} –, il a suggéré à l'oreille grecque que *bursa* était le nom de la ville, qui, du coup, s'est vu attribuée une légende de fondation où la peau de bœuf joue le rôle principal. S'il en est ainsi, cette déformation (avec la resémantisation grecque qu'elle implique) ne doit pourtant pas être considérée uniquement comme le fruit du hasard, mais comme prédéterminée par l'imaginaire grec – dans lequel elle fait aussitôt entrer cette cité bovine à côté d'autres.

Car pour les Grecs, l'espèce bovine est indissociablement liée à la fondation des cités. Bien entendu, d'autres représentants du bestiaire grec tels le loup ou la souris ont une place à côté du bœuf dans la liste des animaux intervenant dans les fondations, mais cette liste – qui a été dressée par Francis Vian dans son livre *Les origines de Thèbes* – est dominée par le bœuf de façon singulièrement écrasante{54}. Pour Vian, il s'agit en premier lieu d'étudier la fondation de Thèbes, fondation d'autant plus suggestive pour nous qu'elle met en scène un roi phénicien, Cadmos, et un bovin{55}. À la suite d'un oracle, Cadmos suit une vache noire jusqu'à ce que celle-ci se couche par terre : c'est là qu'il doit fonder Thèbes{56}. Il sacrifie l'animal, en étale la peau par terre et distribue la viande, avant de tracer le plan de la ville sur le sol{57}. La vache une fois partagée, la ville de Thèbes peut s'élever à sa place : l'analogie entre le partage de viandes et le partage du sol est même soulignée par le vocabulaire employé dans le récit de Nonnos{58}. La ville de Thèbes, partagée en quartiers, prend littéralement la place du bovin.

À ce lien entre le bœuf et la cité correspond toute une toponymie « bovine » qui se retrouve à la fois du côté grec et du côté romain. Reparti d'Ithaque pour aller jusqu'« aux hommes qui ne connaissent pas la mer », Ulysse fonde, dans l'Épire, une cité qui porte le nom significatif de *Bouneima*, « Partage-du-Bœuf », à cause du bovin sacrifié par le héros à l'occasion, précisément, de sa fondation{59}. Les exemples pourraient être multipliés ; et des toponymes comme *Bouianum* et *Bohillae* attestent une conception analogue chez les Italiques{60}. Et chez les Romains, puisque la fondation de Rome elle-même s'inscrit dans ce cadre : c'est avec une charrue tirée par un bœuf et une vache que Romulus a tracé le contour de Rome, après quoi les deux bovins ont été sacrifiés{61}.

Mais c'est à Athènes que le sacrifice fondateur et sa mise en scène annuelle prennent la forme la plus remarquable dans notre perspective. Pour commémorer le premier sacrifice du bœuf laboureur, les Athéniens sacrifient et partagent un bœuf au cours de la fête des Dipolies : la peau de la victime, sa *bursa*, est bourrée de foin et remise sur pied{62}. En fait, Athènes semble être la première cité à avoir été appelée Byrsa.

Si Cléon le démagogue, tanneur de profession, est appelé *bursaietos* dans les *Cavaliers* d'Aristophane{63}, cela veut dire qu'il se comporte comme un « aigle » (*aietos*), c'est-à-dire un rapace, par rapport aux peaux de bœuf, qui proviennent nécessairement des sacrifices publics. Pour se procurer de la matière première, le tanneur doit inévitablement entrer en contact avec les temples, qui ne cèdent pas les peaux gratuitement, ainsi que l'existence d'un *dermatikon*, d'une « caisse de peaux », le montre{64}. La rapacité de Cléon concerne d'abord ces peaux-là. Pour lui, il est profitable de se procurer des peaux aux plus bas prix, voire gratuitement. L'adjectif *bursaietos* suggère en effet que Cléon est prêt à voler des peaux, comme un oiseau *bomolokhos*, « pique-autel »{65}. Pourtant, comme il s'agit d'un démagogue de premier ordre, cette rapacité vise aussi la cité entière, vue comme un moyen de s'enrichir grâce à une fonction publique. Or, il se trouve que les *Dramata* d'Aristophane parlent précisément d'Athènes comme de « Byrsa, la cité des dieux »{66} : même s'il s'agit d'un fragment, l'expression est sans doute à mettre en relation avec le personnage de Cléon, cible de choix pour la satire aristophanéenne. La même cité qui chaque année, au sommet de l'Acropole, remplit une *bursa* de foin pour commémorer sa propre fondation vient donc ici être appelée Byrsa. Cette représentation zoomorphe de la cité, dont l'organisme est enfermé dans une peau de bœuf, est peut-être à mettre en rapport avec le nom des deux murs reliant Athènes au Pirée : ils s'appellent les *Skelê*, les « jambes (de derrière) »{67}.

La peau, c'est ce qui, dans un organisme vivant, sépare l'intérieur de l'extérieur. Dans la représentation bovine de la cité, la peau est donc singulièrement propre à symboliser la limite de la cité, la ligne de démarcation avec l'extérieur. Mais il se trouve que l'imaginaire grec connaît une autre manière de démarquer symboliquement le territoire de la cité : elle nous est connue à travers les récits sur la fondation d'Alexandrie{68} et, par la logique qu'elle met en œuvre, elle confirme celle de la *bursa*. Selon Quinte Curce, qui est l'un des nombreux témoins de cette tradition, Alexandre a eu recours à la coutume macédonienne lorsqu'il a tracé, avec de

la farine, le circuit des murailles à venir. Pourquoi de la farine ? Une *Question romaine* de Plutarque nous suggère une réponse – à mi-chemin entre le blé et le pain, dit Plutarque, la farine occupe une position de limite, car elle a perdu la puissance germinative propre au blé, sans pour autant être devenue du pain, c'est-à-dire de la farine cuite{69}. Ainsi, le tracé de farine délimite un intérieur destiné à la vie civilisée, « cuite » comme le pain, d'un extérieur qui est « cru » comme le blé sur pied{70}.

La mème ambition de délimiter la cité du monde extérieur est lisible dans le récit sur la fondation de Byrsa. Déjà le fait de réclamer l'espace d'une peau de bœuf est au fond synonyme de l'intention de fonder une cité. Mais ceci n'est pas compris par le Barbare, pour qui il est impossible de penser une pareille différenciation de l'espace{71}. La demande de l'espace d'une *bursa* ne peut pas évoquer, chez lui, l'idée d'une cité, parce que la cité lui est pratiquement inconnue. Il est encore moins prédisposé à prévoir la ruse d'Élissa, où la peau, découpée en lanière très fine, garde toujours sa fonction de limite.

C'est à l'intérieur de l'espace ainsi délimité que, chez Virgile, Énée contemple le travail des Carthaginois construisant leur ville : avec une image qui mérite toute notre attention, Virgile les compare à des abeilles, œuvrant sous le soleil d'été{72}. Image à l'apparence banale mais qui, chez le poète romain, évoque inévitablement l'idée d'une certaine société, une société idéale qu'on a qualifiée de « communisme monarchique »{73}. En effet, le Livre IV des *Géorgiques*, véritable traité d'apiculture, théorise la genèse de la société des abeilles de façon fort significative pour nous : la société des abeilles peut naître de l'intérieur d'un bovin sacrifié qu'on a laissé pourrir{74}. Or, ce Livre est celui qui, dans l'œuvre de Virgile, précède immédiatement le Livre I de l'*Énéide*, où, précisément, la fondation de Byrsa est racontée. Impossible donc de ne pas voir dans l'image des abeilles une métaphore bien calculée, car c'est littéralement à l'intérieur d'une peau de bœuf que les citoyens de Byrsa se mettent à construire leur société.

Défaire la bursa, défaire le traité

Mais le symbolisme de la *bursa* n'en est pas pour autant épuisé. Un proverbe grec, utilisé au sujet de ceux qui sont « dignes d'aide », dit : « Il s'est assis sur la *bursa »*, signifiant que quelqu'un a choisi un moyen extrême pour obtenir des alliés{75}. Il n'est pas exclu qu'une histoire racontée par Lucien dans le dialogue *Toxaris* soit la mise en scène *ad hoc* de ce

proverbe, même si son action ne se déroule pas en Grèce, mais en Scythie (mis à part les ouvrages contenant edes proverbes, Lucien en est notre seul témoin)[76]. Parmi les Scythes, ces Nomades septentrionaux, le rituel de la *bursa* est le suivant, dit Lucien : si quelqu'un veut rassembler une armée, il sacrifie un bœuf, en partage les viandes cuites pour ceux qui veulent s'allier à lui et en étale la peau par terre ; assis sur cette peau, il attend ses alliés qui, le pied droit sur la peau, lui promettent de l'aide, ce qui chez les Scythes constitue le serment le plus fiable. Chez ces Nomades, pas de cités. Mais la fédération militaire qui résulte de la pratique décrite par Lucien peut comporter jusqu'à vingt-cinq mille hommes[77] : elle est une formation sociale à l'échelle de la cité, sans pour autant posséder la permanence propre à celle-ci. Cette formation sociale est donc littéralement fondée sur la *bursa*, après un sacrifice et un partage qui ne peuvent que rappeler la fondation d'une cité grecque comme Thèbes.

Dans un type d'alliances situées à un autre niveau, la peau intervient de nouveau : à Rome, le rituel du mariage le plus vénérable veut que les deux époux s'installent sur une peau de brebis, signifiant leur union[78]. Mais, dira-t-on, cette peau n'est pas une *bursa.* Précisément, cette peau ne peut pas être celle d'un bœuf, puisque la *bursa*, nous l'avons vu, est plutôt réservée aux occasions de caractère public, poliade (concernant une cité) ou « international ». Le choix de la peau ovine, provenant d'un sacrifice de type privé, situe l'union matrimoniale au niveau privé. Si, à Carthage, la *bursa* suggère aussi le mariage entre Élissa et Hiarbas – mariage explicitement envisagé dans la version de Justin –, c'est que *leur* mariage, s'il avait eu lieu, se serait situé, inévitablement, à un niveau public comme la confirmation du traité entre leurs peuples respectifs.

Lorsque les Romains et les habitants de Gabies concluent un traité en sacrifiant un bœuf, c'est tout naturellement sur la *bursa* de ce même bœuf que les termes du traité sont inscrits « en lettres anciennes »[79]. Montée sur un bouclier de bois, cette *bursa* était conservée dans le temple de Dius Fidius à Rome, c'est-à-dire du dieu de la loyauté et du serment, le dieu de la *fides* en quelque sorte[80]. De cette façon spectaculaire, les Romains voulurent montrer aux *Gabienses* incrédules qu'ils avaient l'intention de respecter le traité. Nulle indication plus claire en effet que la déposition de la peau inscrite dans le temple du Garant des Accords.

Cette alliance, qui met en œuvre la *fides romana* dans un traité entre deux peuples et qui, de plus, s'appuie sur une *bursa* comportant l'inscription

littérale des accords, ne peut qu'évoquer, à son tour, le traité entre Phéniciens et Numides qui fonde la cité de Byrsa. Mais en découpant la peau de bœuf en une longue lanière, Élissa utilise un couteau au lieu d'un *stylus*{81} dans une écriture qu'il faut qualifier d'excessive, puisqu'elle traverse son support matériel. Grâce au double sens d'un verbe comme *tenere* ou *lambanein* (*metrein*), cette écriture divise au lieu d'unir, contrairement à ce qu'aurait fait une écriture univoque, sans arrière-pensées ou, tout simplement, la fidélité à l'esprit du traité. De plus, l'« écriture » d'Élissa est une écriture punique, vraisemblablement investie, pour un Grec ou un Romain, de valeurs négatives, déjà du fait qu'elle se pratique de droite à gauche et ne comprend pas de voyelles{82}. À la *fides Romana*, symbolisée par la peau inscrite dans le temple de Dius Fidius, s'oppose ici une *fides Punica* qui défait la *bursa*, symbole par excellence de la fidélité aux accords.

Scriptio et circumscriptio

S'il est vrai que le récit sur la fondation de Byrsa ne fait pas intervenir l'écriture de façon explicite, il est pourtant basé sur ce que les Romains appellent la *scriptio*{83} : Élissa ne se montre pas fidèle à l'esprit mais uniquement à la *scriptio* – ou, comme nous disons, à la « lettre » – du traité, en exploitant le double sens d'un verbe comme *tenere.* Comme nous l'avons déjà fait remarquer, tout le récit repose sur ce double sens – et sur les lectures contradictoires qu'il rend objectivement possibles. Peu importe si l'écriture au sens littéral brille par son absence : une fois que les parties ont prêté serment, les formules de leur traité, vu leur nombre limité, peuvent assumer un caractère figé, matériel, inaltérable comme s'il s'agissait de formules fixées par l'écriture. C'est précisément le caractère figé de la formule centrale du traité conclu avec Hiarbas qui permet à Élissa d'en extorquer un sens contraire à l'esprit de ce traité, tout en restant conforme à sa « lettre ». Elle appuie de toute force sur le mot *tenere* pour justifier la manière dont elle délimite le territoire de sa cité. Elle y appuie tellement qu'elle défait la *bursa*. Vraiment, elle emploie « un style qui appuie trop sur les mots » !

Le récit se passe donc de toute référence explicite à l'écriture du traité, tout en opérant un jeu qui la présuppose. Mais dans l'application du traité, nous voici devant l'utilisation d'une écriture explicitement qualifiée comme telle tout en étant métaphorique. Grâce à la lanière découpée par Élissa, le

territoire de Byrsa est en effet *inscrit* sur le sol d'Afrique{84}. Élissa entoure son territoire avec la lanière de cuir, dit Eustathe, « circonscrivant grâce à cette ruse la cité d'une longue ligne de démarcation »{85}. Le texte grec est pourtant plus suggestif que la traduction française ne le laisse deviner, car, dans l'expression *perigraphein horon*, « circonscrire d'une ligne de démarcation »{86}, le mot *horos*, « ligne de démarcation », évoque aussi la signification « terme » au sens abstrait (« terme » d'une proposition ou d'un accord){87}, et le verbe *perigraphein* au sens de « frauder » ou « éluder » se rencontre en fait dans le grec tardif{88}, sens qui, chez Eustathe, est suggéré par la qualification de *perigraphein* : « grâce à cette ruse (*sophisma*). »

En circonscrivant le territoire de Byrsa avec la lanière de cuir, Élissa élude en effet le « terme » principal de son traité avec Hiarbas. Or, si *perigraphein* au sens de « tromper » relève d'un usage tardif et marginal du côté grec, les choses se présentent bien différemment du côté latin, où *circumscribere*, la traduction bien attestée de *perigraphein*, se retrouve de façon massive précisément dans ce sens{89}. Si Eustathe avait écrit en latin, il aurait pu se contenter de *circumscribere*, sans ajouter la précision « grâce à cette ruse » qui semble nécessaire au grec. En latin, on peut « circonscrire un testament » ou « une loi »{90}, ce qui signifie qu'on élude l'intention du testateur ou du législateur tout en respectant la *scriptio*, la « lettre » du testament ou de la loi en question. Un *circumscriptor*, c'est un « trompeur », et la *circumscriptio*, la « fraude »{91}. Évidemment, *circumscribere* signifie d'abord « circonscrire » au sens concret : par exemple, on « circonscrit » un *locus habitandi*{92}. Mais à côté de la signification concrète et de la signification dérivée de « tromper », il y en a d'autres : *circumscribere* peut aussi vouloir dire « rappeler à l'ordre » (en imposant une limite à l'action de quelqu'un) comme dans la très célèbre anecdote sur Gaius Popilius{93}. On se rappelle que, envoyé en mission auprès du roi Antiochus, Popilius lui signifia dans les termes du Sénat d'avoir à lever le siège d'Alexandrie. Comme Antiochus différait, Popilius « traça, d'après Cicéron, au moyen d'une baguette un cercle (*uirgula circumscripsit*) autour du roi et dit qu'il rendrait compte au Sénat, si l'autre ne lui avait pas répondu ce qu'il comptait faire avant de sortir de ce cercle{94}. » Ainsi le roi est « rappelé à l'ordre » : le geste remarquable du Romain n'est autre chose que la mise en scène du verbe latin. Le roi doit accepter la limite que lui impose le message écrit du Sénat romain : il se trouve *circumscriptus*, « coincé », par cette écriture autoritaire.

Les « traités de Phénicien »

La circonscription effectuée par Élissa concerne donc à la fois le territoire, défini par la lanière au lieu de la peau intacte, et l'un des termes du traité avec Hiarbas, qu'elle élude. Ici, la signification « tromper » se trouve, visiblement, mise en scène par l'acte concret de *circumscribere.* La circonscription du territoire par Élissa ne peut être qu'une circonscription rusée. En effet, le double sens calculé et la lecture à la lettre caractérisent, dans la tradition grecque, les « traités des Phéniciens ». À ce sujet, l'encyclopédie byzantine de la *Souda* explique que « les Phéniciens fondateurs de Carthage, lorsqu'ils eurent échoué en Libye, demandèrent aux indigènes de les recevoir *nukta kai hêmeran*. Ayant obtenu ceci, ils ne voulaient plus décamper, comme s'ils avaient passé un accord qui les autorisait à y rester *nuktas kai hêmeras* »{95}. On peut en fait comprendre l'expression *nukta kai hêmeran* comme signifiant « une nuit et un jour », signification destinée aux Libyens ; mais l'expression veut aussi dire, comme nous disons en français, « nuit et jour », ainsi que l'explique la *Souda* en mettant « nuits et jours », c'est-à-dire : à tout jamais{96}.

Cette variante de la fondation de Carthage, dans laquelle la catégorie du temps se substitue à celle de l'espace, repose sur le même principe que le récit concernant la ruse d'Élissa, dont le traité avec Hiarbas est lui aussi – et au sens le plus fort – un « traité à la phénicienne ». De la même façon qu'Élissa appuie sur le verbe *tenere*, les Phéniciens de cette variante doivent appuyer sur l'expression *nukta kai hêmeran* pour en faire sortir le sens voulu et, tenus par la *scriptio* du traité, les Libyens se voient par conséquent *circumscripti*, « coincés » ou « trompés ». Unis par la lettre de leur traité, Phéniciens et Libyens se divisent dans l'interprétation d'une formule objectivement ambiguë.

La même ruse intervient en fait dans deux autres récits de fondation en pays grec. Le premier est celui de Métaponte, dont les fondateurs ont trompé les Tarentins de la même façon que les Phéniciens ont trompé les Libyens{97}. Dans le deuxième récit, même scénario : lorsque Callipolis – autre cité de Grande Grèce – est fondée, c'est aussi la formule *nukta kai hêmeran* qui intervient et, à nouveau, les victimes de la ruse sont les Tarentins, ces Doriens trop lents pour se méfier des traités à la phénicienne, formulés ici non pas par des Phéniciens en quête de territoire mais par des Grecs{98}.

Une glose difficile du lexicographe Hésychios, *strephos : stremma, derma, bursa, Dorieis*, semble en effet devenir intelligible si on la situe dans ce cadre : les Tarentins ont sans doute pu se référer aux « traités à la phénicienne » avec le simple mot *strephos.* Pourquoi ? Non seulement parce que *strephos* appartient au vocabulaire de la ruse – dont le verbe clé est *stréphein*, « tordre »{99} – mais encore parce que le mot signifie « peau », comme *strephos*{100}. Le *strephos*, c'est une peau dont on fait un usage rusé, en la découpant en « fil », *stremma*{101}. Le *strephos*, c'est en effet ce *derma* (« peau ») qui intervient dans la fondation de *bursa* (écrite avec un *B* majuscule). Qui, d'ailleurs, aurait eu plus besoin d'un mot comme *strephos* que les Tarentins – sans doute les *Dorieis* de la glose{102} –, par deux fois les victimes des traités à la manière de la Phénicienne ?

Comme nous venons de le dire, *strephein* est le verbe clé du vocabulaire de la ruse ou de la *mêtis.* Le mouvement rusé par excellence, c'est le fait de « tordre », de « tourner » et de « détourner » : s*trephein.* Et c'est évidemment dans ce cadre qu'il faut situer le comportement d'Elissa, dont le nom (pour le Grec ou pour le Romain éduqué) dit tout haut ce qu'il faut penser de sa porteuse : Elissa – ou *Helissa*, autre orthographe de son nom{103} – évoque sans problème un autre verbe de la ruse, analogue à *stréphein*, à savoir *helissein*{104}. En effet, le verbe *helissein* s'utilise à propos d'une personne qui tient un double langage{105}, et une formule d'Apollonius de Rhodes : *mêtin helissein*, « tourner une ruse (dans son esprit) »{106}, montre bien son appartenance à l'entourage sémantique de la *mêtis*, la ruse. En fait, le caractère rusé des Phéniciens est affirmé déjà par Homère, chez qui le Phénicien fait figure de « fort habile trompeur » *(apatêlia eidôs)*{107}. Pour la *Souda*, le *phoinikikon* est l'équivalent du « mensonge »{108}, et un poète comique anonyme est apparemment du même avis lorsqu'il dit dans un vers d'un intérêt particulier pour nous : *phoinikeliktên kai logôn alazona*, « imposteur et charlatan de discours »{109}. Le sens de *phoinik-eliktês*, nom composé de *phoinik-* et d'un dérivé de *helissein*, est donné par une glose : *apatêlos*, « trompeur » ; précisons pourtant en y ajoutant : « à la phénicienne »{110}.

C'est ainsi que nous sommes amenés à voir dans la figure d'Élissa l'incarnation de *l'ingenium Punicum*, de l'*ars Punica* ou, tout simplement, de la *fides Punica*, à laquelle nous avons déjà opposé une *fides Romana*{111}. En effet, c'est toujours par la ruse que la reine se sort des problèmes qui se posent sur son chemin de Tyr à Byrsa. L'ensemble du récit, dont nous avons

privilégié la séquence centrale, doit sa cohérence à ce comportement rusé, qui fait d'Elissa l'ancêtre exemplaire des Carthaginois des guerres puniques{112}. Aux yeux des Romains, bien entendu : ces Romains qui, au cours de la Première guerre punique, construisent un temple à la Fides{113}, par rapport à laquelle la figure de la reine rusée apparaît comme l'inversion totale. Si le récit que nous avons étudié a eu une préhistoire remontant bien plus haut{114}, c'est très probablement aux IV^e^-III^e^ siècles avant notre ère – qui est aussi l'époque de l'historien Timée – qu'il faut situer sa cristallisation plus ou moins définitive. Dans cette hypothèse, il serait à caser dans la propagande anti-punique, qui, au fantasme de la *fides Romana*, oppose cette *fides* qui n'en est pas une, mais bascule dans le sens contraire : la *perfidia* de l'ennemi carthaginois.

Sur la fondation légendaire d'Alexandrie

La farine et la craie

De tous les gestes qui président à la fondation d'une ville, celui qui consiste à tracer la limite du territoire urbain est sans aucun doute le plus indispensable. Sans la différenciation que ce geste opère entre l'intérieur et l'extérieur, la ville ne serait ni visible, ni même concevable. Le poète archaïque Alcée a beau proclamer que les « hommes de valeur » sont les véritables remparts de la cité{115}, il est clair que cette métaphore ne vaut que dans la mesure où les murs d'enceinte fournissent déjà une définition minimale de la ville. De ce point de vue, le sillon qui délimite l'espace propre de la ville de Rome dit la même chose que la fine lanière de peau de bœuf qui circonscrit le territoire de Byrsa, la future Carthage. Dans les deux cas, la limite ainsi dessinée sur le sol constitue la condition indispensable pour que la cité soit installée de manière permanente. Pour fonder, il faut donc délimiter. Le fondateur doit inscrire sur le sol l'espace de la future ville.

Cette nécessité transparaît de façon à la fois insistante et paradoxale, dans les différents récits qui évoquent la fondation d'Alexandrie{116}. Une fois l'emplacement de la ville choisi par Alexandre, on en trace le périmètre, et cette opération, plus ou moins compliquée selon les versions, est un élément que l'on retrouve dans tous les récits. Dans la plupart des versions, les ouvriers dessinent sur le sol l'emplacement des murs (ou bien des murs et

des îlots) en utilisant de la farine, au lieu de craie, dont l'usage est pourtant plus courant dans ces circonstances. Au lieu de craie ou faute de craie, on a donc recours à la farine. Dans trois des récits, l'utilisation qui est ainsi faite de la farine au lieu de la craie suffit à suggérer la prospérité à venir de la ville{117}. Dans les autres récits, l'histoire ne se termine pas là. Tout à coup, apprenons-nous, une multitude d'oiseaux est venue dévorer la farine qui avait servi à Alexandre pour délimiter le territoire de sa ville, ce qui rend d'abord le roi perplexe et inquiet (dans deux récits, ce sont les devins et l'entourage du roi qui s'inquiètent). La raison d'être de cette inquiétude semble évidente : à première vue, un pareil événement semble annoncer la destruction ou la disparition de la ville, avec ses murs et ses îlots, avec sa *limite*, sans laquelle elle ne pourrait exister. Les devins répondent au roi qu'a rendu inquiet l'arrivée massive des oiseaux, que cette ville sera tout au contraire prospère et qu'elle nourrira une multitude de gens qui viendront de partout (dans les deux variantes citées, c'est Alexandre lui-même qui donne cette réponse). Les protagonistes du récit sont rassurés, et aucun d'eux ne se demande si la disparition du tracé ne risque pas de faire obstacle à la construction même de la ville. Alexandrie sera la ville « nourrice » : cette conviction l'emporte sur toute autre considération pratique.

Dans les pages précédentes qui sont consacrées à la fondation mythique de Carthage, nous avons été amenés à nous intéresser à ce récit, en particulier dans la version qu'en donne Quinte Curce{118}. Lequel ne considère pas que la farine utilisée par Alexandre au cours de la fondation d'Alexandrie ait été un substitut de la craie des architectes. La coutume macédonienne – et donc la coutume ancestrale d'Alexandre – exigeait simplement, affirme Quinte Curce, l'emploi de la farine lorsqu'on voulait fixer le tracé des futurs remparts d'une ville. La farine n'apparaît donc comme un substitut que si l'on regarde la pratique qui était celle des architectes grecs ou romains. En Macédoine, elle est la substance normalement utilisée pour délimiter le territoire d'une ville.

Dans le récit qui raconte la fondation de Byrsa, ou de Carthage, il n'y a pas de farine, mais au contraire de fines lanières de peau de bœuf découpées par la reine Didon. Or, la peau est ce qui, dans l'animal vivant, sépare l'extérieur de l'intérieur, de même que la lanière découpée par Didon séparera l'extérieur « nomade » de l'intérieur « civilisé ». Une tradition qui est à rapprocher du récit de Quinte Curce déjà mentionné concernant la fondation d'Alexandrie{119}, qui atteste que la farine, dans l'imaginaire

macédonien, avait une vocation analogue. Une vocation de limite. Car la farine, explique Plutarque{120}, représente un stade intermédiaire qui se situe entre la nature du blé encore sur pied, qui est par conséquent cru, et la nature du pain prêt à la consommation, qui lui, est cuit. Moulue, la farine a perdu la puissance germinative des grains, sans pour autant être devenue du pain. De cette manière, on peut effectivement dire qu'elle possède une vocation de limite – de limite entre un dehors « cru » et un dedans « cuit ».

Si Quinte Curce dit vrai lorsqu'il présente l'emploi de la farine comme un usage macédonien, il est permis de penser qu'Alexandre a réellement utilisé de la farine pour la fondation de sa ville, détail que les autres récits ont cherché à ajuster à la réalité grecque ou romaine, en considérant la farine comme un substitut occasionnel de la craie. Selon eux la farine *remplacerait* la craie, la « terre blanche », plus régulièrement utilisée par les architectes pour marquer le sol. En fait un semblable « ajustement » présente un avantage précis : en mettant en parallèle les deux substances blanches et poudreuses, dont l'une est comestible (bien que non cuite), l'autre non, on fait ressortir le caractère nourricier qui caractérise la ville dessinée avec de la farine, par rapport aux villes qui sont simplement tracées à la craie. On sait qu'au moins depuis l'époque de Bacchylide, la richesse « nourricière » de l'Égypte était légendaire : « Sur la mer radieuse, dit le poète, des navires transportant du blé de l'Égypte apportent des richesses fabuleuses{121}. »

« Les oiseaux d'Alexandrie ».

C'est le mérite de Christian Le Roy d'avoir permis aux lecteurs d'avoir sous les yeux les différentes versions du récit qui raconte la fondation d'Alexandrie, après avoir éliminé du dossier les textes qui ne font que mentionner au passage cet événement sans lui donner une forme structurée{122}. En dépit du titre que porte son article : « Les oiseaux d'Alexandrie », Le Roy place d'emblée, et avec raison, la farine au centre du récit. Car dans les quatorze versions examinées, toutes sauf une (celle du *Fragmentum Sabbaiticum*, qui remplace la farine par des « graines »), présentent la fondation d'Alexandrie comme une « histoire de farine », tandis que les oiseaux brillent par leur absence dans trois versions particulièrement importantes, celles d'Arrien, de Strabon et d'Ammien Marcellin. À quoi peut être due l'absence des oiseaux chez ces trois auteurs ? Faut-il penser qu'ils reprennent une version plus ancienne, sur

laquelle le motif des oiseaux mangeurs de farine est venu se greffer dans un second temps ? Effectivement, une lecture réaliste du récit se heurte inévitablement au problème posé par l'intervention des oiseaux : si ceux-ci ont dévoré la farine du plan tracé par Alexandre, comment la ville a-t-elle pu être édifiée ?

Tout en reconnaissant l'importance de la place dévolue à la farine dans le récit, Le Roy refuse une interprétation qui se fonderait sur le rôle spécifique qui est reconnu à cette même farine dans les pratiques divinatoires. Ce en quoi on ne peut que lui donner raison : ni l'alphitomancie ni l'aleuromancie (divinations par la farine) ne suffisent à éclairer l'utilisation singulière qui est faite de la farine d'orge ou de froment dans notre récit. Lorsqu'il traduit en revanche le mot latin *polenta*, présent à la fois dans la version de Quinte Curce et dans celle Valère Maxime par « bouillie », Le Roy impose à la farine une modification culinaire, qui n'a pas nécessairement lieu d'être. Car l'existence de l'aliment qui est désigné par le terme *polenta* en italien, n'empêche pas qu'en latin *polenta* désigne toujours la « farine ». Or en traduisant *polenta* par « bouillie » Le Roy cherche à rattacher le récit de fondation au rituel de l'Agathodaimon, un rituel au cours duquel interviendrait également la « bouillie », *athêra*. Sauf que la traduction de ce dernier mot fait problème : à côté du sens de « bouillie », un autre sens est attesté pour ce terme, celui de « balle (qui enveloppe le grain mais se trouve séparé de lui au cours du vannage) ». Même s'il est tentant d'associer la fête de l'Agathodaimon (qui marque d'ailleurs l'anniversaire de la fondation de la ville) au récit de fondation, les deux termes *polenta* et *athêra* ne permettent pas, du moins par eux-mêmes, de faire le lien entre le récit et cette fête. Il nous semble pour cette raison préférable d'essayer de cerner le rôle attribué à la farine – appelée *alphita*, *aleuron*, *farina* ou *polenta* – en nous en tenant au récit.

Dans les versions de Quinte Curce et du Pseudo-Callisthène, l'emploi de la farine va de soi : elle est la substance qui convient au marquage du sol. Elle possède, ainsi que nous l'avons dit, une vocation de limite, destinée à séparer un intérieur « cuit » d'un extérieur « cru ». Elle est utilisée pour dessiner le périmètre de la ville. À la fonction pratique de la farine s'ajoute son statut symbolique, qui ne peut que renforcer l'efficacité de l'opération. Les « grains » du *Fragmentum Sabbaiticum*, au contraire, peuvent sans doute remplir la fonction pratique de limite, mais il leur manque la redondance symbolique propre à la farine. Or, une telle redondance ne serait

en revanche pas tout à fait étrangère à la craie. Car si le mot *skír*(*r*)*a* désigne la « craie » (= *gê leukê*), les noms de Skiras, Skiros et Skiron ont généralement été attribués à des localités marginales, qui ont joué ou qui jouent le rôle de frontière, ainsi que le fait remarquer Pierre Vidal-Naquet{123}. Il est donc permis de penser que la craie, cette « terre blanche », véhicule d'une certaine manière la notion de frontière et cette connotation s'ajoutait à la caractéristique de cette matière, qui pouvait, sur le sol noir, constituer une limite parfaitement visible. À cet égard, la craie et la farine se valent. Presque aussi blanches et poudreuses l'une que l'autre, elles répondent au même besoin pratique et suggèrent, en plus, la notion de frontière ou de limite. Mais cette ressemblance fait aussi ressortir ce qui oppose, de manière absolue, les deux substances : ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, la farine est comestible, la craie ne l'est pas. Et l'on comprend ainsi pourquoi la farine est indispensable au récit, dans la mesure où celui-ci vise à suggérer, à travers l'interprétation qui est faite du présage ou plus simplement, à travers l'usage intentionnel de la coutume macédonienne, la prospérité future de la ville, son caractère nourricier. Alexandrie sera la « nourrice » (*trophos*) de ses nombreux habitants.

Pourtant Plutarque, et avec lui la majorité des récits, considèrent que la raison qui explique qu'on ait eu recours à la farine pour tracer le plan d'Alexandrie serait plutôt d'ordre technique ou pratique. Il n'y avait pas (ou plus) de craie disponible, et on aurait utilisé la farine que les soldats portaient sur eux (ou que l'on avait préparée pour les ouvriers). Pour les trois auteurs qui ne font pas intervenir les oiseaux, cette seule substitution suffit à suggérer la prospérité future de la ville. Elle est suffisamment bizarre, inhabituelle, voire assez remarquable pour annoncer à elle seule le destin d'Alexandrie. Il n'est donc pas fait mention, dans ces trois versions, d'un moment d'inquiétude qui aurait été provoqué par l'arrivée des oiseaux. Chez Plutarque et peut-être surtout chez les deux auteurs pour qui l'utilisation de la craie va de soi (Quinte Curce et Pseudo-Callisthène), c'est au contraire la présence des oiseaux, occupés à dévorer la farine qui permet aux devins – voire à Alexandre lui-même (*Roman d'Alexandre*, version syrienne, et Itinéraire d'Alexandre){124} – de conclure que la ville sera prospère. L'intervention des oiseaux révèle toute la signification de la farine ainsi utilisée de façon normale ou exceptionnelle pour tracer des murs d'enceinte. On objectera que leur intervention dans la version de Quinte Curce peut être interprétée comme une espèce de glose (sur le mode

narratif) de la « coutume macédonienne ». La farine possède par elle-même une dimension « nourricière », qui est particulièrement mise en évidence lorsque la farine est substituée à la craie qui, elle, ne peut nourrir personne. Mais l'intervention des oiseaux n'est pas qu'un élément redondant, qui viendrait souligner une fois de plus un aspect déjà présent dans la version simple, ou simplifiée, d'un Arrien. Elle apporte un élément nouveau. Non pas tant en ancrant le récit dans la réalité écologique du lieu, ainsi que le suggère Christian Le Roy, qu'en faisant le lien avec un bouleversement profond qui est intervenu au niveau de la pensée politique.

La cité « mondialisée »

De quoi peut-on vivre à Delphes ? L'*Hymne homérique à Apollon* précise que la cité survivra grâce aux étrangers qui viendront y sacrifier. Sa position panhellénique et son ouverture sur le monde grec entier assureront à ses prêtres et à ses habitants les vivres qu'ils ne pourront pas trouver sur place. L'île de Délos, stérile elle aussi, est destinée à vivre de la même manière de la présence d'étrangers qui y amèneront des hécatombes à sacrifier. Delphes et Délos : deux endroits stériles, deux cités dont la prospérité dépend entièrement de leur ouverture sur le monde extérieur, de l'arrivée en grand nombre d'étrangers. Par leur ouverture, elles peuvent sans doute présenter une certaine similitude avec Alexandrie, mais là s'arrête la ressemblance : la pauvreté de leur territoire les différencie radicalement de la ville fondée par Alexandre.

Normalement la cité grecque n'est pas fondée sur une telle dépendance par rapport à l'étranger. Elle doit être assez grande pour se suffire à elle-même. Elle doit posséder ses propres moyens de subsistance. Elle doit être autonome. Ce qui implique que la cité grecque possède une « taille minimum », en dessous de laquelle elle ne peut espérer être une vraie cité. Inversement, sa croissance atteindra aussi une limite, au-dessus de laquelle la cité cessera d'être une cité. Devenue trop grande, la cité grecque devient monstrueuse, ingouvernable : elle perd la cohésion nécessaire au fonctionnement de ses institutions. Quel héraut, quel *kêrux*, pourrait convoquer, à l'assemblée, les citoyens d'une cité d'une aussi grande taille se demande Aristote au Livre VII de la *Politique*, où le philosophe théorise précisément la taille de la *polis* grecque, à la fois celle de sa population et de son territoire.

Or, la figure du héraut apparaît justement dans l'une des versions du récit de la fondation d'Alexandrie, plus précisément dans la version syrienne du *Roman d'Alexandre*. Dans cette version extravagante, l'auteur a repris les éléments de ses sources de façon à élaborer un épisode original, où figure notamment une lettre adressée par Aristote à Alexandre. Le philosophe y lance un avertissement à son disciple d'autrefois : « Seigneur, écrit-il, ne commence pas à bâtir une ville si grande et si puissante, ni à inviter des peuples de différentes langues et contrées à y habiter : il se pourrait qu'ils se rebellent contre ton pouvoir et t'enlèvent la cité. Et de plus, si le peuple de cette cité tenait une fête et des concours, le héraut ne pourrait en faire la proclamation même en plusieurs jours. (...) » Une telle cité, conclut le Stagirite, n'arriverait pas à « nourrir le peuple qui s'y trouverait », même si Alexandre accumulait « en un seul lieu toute la farine d'orge » de ses possessions.

Il est difficile de ne pas voir, dans le héraut ici mentionné une allusion au Livre VII de la *Politique*. Et du coup, la présence du thème des oiseaux permet de replacer le récit de la fondation d'Alexandrie dans la problématique qui est la sienne propre. Car si Alexandre est le disciple d'Aristote, le théoricien de la cité ni-trop-petite-ni-trop-grande, bref de la *limite* de la cité, il est aussi celui qui a fait en pratique éclater le cadre théorique élaboré par le maître. La pensée d'Aristote était restée prisonnière du cadre de la *polis* – au point qu'on a pu dire que le philosophe « n'avait jamais compris l'importance des actions d'Alexandre » (Victor Ehrenberg). La cité grecque, telle qu'elle est théorisée par Aristote, se doit de trouver un équilibre entre le trop petit et le trop grand, un équilibre qui se trouve à égale distance de la famine et de l'éclatement politique, pour arriver à nourrir sa population sans perdre son identité. C'est au contraire en faisant éclater le cadre de la cité classique, le cadre aristotélicien, qu'Alexandrie devient « nourricière ». C'est en tout cas ce que semble suggérer le récit de sa fondation. Alexandrie y est représentée comme une ville « supranationale », qui nourrit une population de Grecs, Égyptiens, Juifs, Perses, Syriens et Thraces en faisant précisément disparaître la limite « normale » de la cité. Lorsque les oiseaux venus de partout entreprennent de dévorer cette limite, ils trouvent leur nourriture *dans le fait même* de la faire disparaître. C'est la disparition même de la limite qui devient nourricière.

En effaçant le périmètre qui a été tracé avec de la farine, les oiseaux inaugurent en réalité un monde qui se situe à une tout autre échelle que l'univers de la cité classique. Peu importe si ce n'est pas Alexandrie mais Rome qui devait finalement devenir le centre de ce monde nouveau. Car c'est bien entendu à Rome que se réalisa la vision de la « ville ouverte », telle qu'elle se trouve comme esquissée dans le récit sur la fondation d'Alexandrie, dans la mesure où, à partir de 212 après J.-C., tous les hommes libres du monde méditerranéen deviennent citoyens romains.

Chapitre 2
Tissus mythiques

Le *peplos* d'Héra

Tisserande elle-même, Athéna est particulièrement bien placée pour apprécier les vêtements cultuels qui lui sont régulièrement offerts, notamment à Athènes. Tous les quatre ans, en effet, on le sait, pour la fête des Panathénées, des jeunes filles et des femmes athéniennes tissent un péplos spectaculaire destiné à la statue de la déesse, péplos qui est porté en procession sur l'Acropole. Le symbolisme de cette pièce d'étoffe ne laisse aucun doute : c'est l'unité politique de la cité qui y est tissée et retissée{125}. Une fête semblable qui se déroule en Élide, dans le Péloponnèse, obéit au même principe. Pour la fête d'Héra, un collège de seize femmes éléennes tissent un péplos destiné à la déesse, une opération dont Pausanias explicite le sens. Autrefois, à la suite d'une période d'hostilité, les seize cités de l'Élide s'étaient décidées à faire la paix et avaient élu à cette fin, dans chaque cité, une femme âgée et noble qui devait participer au tissage collectif d'un nouveau péplos destiné à Héra. La « fédération » ainsi créée retisse désormais son unité tous les quatre ans à travers le nouveau vêtement destiné à la statue de culte{126}.

Le symbolisme politique du tissu et du manteau est donc très ancien *et en même temps très puissant*. Ce qui permet de penser que l'utilisation poussée

qui est faite de la métaphore du tissage et du tissu dans le *Politique* de Platon n'est pas une invention du philosophe mais la reprise, sur le mode philosophique, d'une exégèse très ancienne qui fait du tissu l'une des images les plus importantes de la cité{127}. Le magnifique tissu fabriqué par le Roi tisserand chez Platon n'est autre que la figure de la plus belle *cité*. En effet, le fait de croiser le fil de chaîne, viril et robuste (le *stêmôn*), avec le fil de trame, féminin et souple (la *krokê*), constitue le geste élémentaire de ce mythe qui dit l'union.

Le manteau de Syloson

Les effets d'un don

C'est précisément à la lumière de ce mythe qu'il faut lire l'histoire que raconte Hérodote vers la fin du livre III des *Histoires*, dans le cadre de la conquête, opérée par Darius, de l'île de Samos{128}. Syloson était le frère du tyran Polycrate, qui l'avait banni de Samos. Il s'était donc associé à la campagne que le roi des Perses Cambyse, avait entreprise contre l'Égypte. Un jour que Syloson se promenait sur l'agora de Memphis, vêtu d'un « manteau rouge » (*khlanis purrhê*), Darius qui était alors garde de corps de Cambyse, vit le manteau de Syloson et, désireux de se le procurer, lui demanda s'il pouvait l'acheter. « Syloson, écrit Hérodote, voyant que Darius avait grande envie de son manteau, heureusement inspiré par un dieu, lui dit : “Je ne vends ce manteau à aucun prix, mais je le donne pour rien, s'il faut absolument qu'il en soit ainsi.” Darius loua cette réponse et prit le vêtement. Syloson pensait bien qu'il avait fait là, par bonté d'âme, une perte sèche. »

Quelques années passent. Cambyse meurt et Darius, son ancien garde du corps, devient roi à sa place. Lorsque Syloson apprend que l'homme à qui il a donné son manteau est devenu roi, il monte à Suse et s'installe à la porte du palais royal en se présentant au gardien comme le bienfaiteur du roi Darius. Apprenant la présence d'un Grec qui se disait son bienfaiteur, le roi est d'abord perplexe puis il fait venir Syloson, qui lui raconte tout ce qui s'était passé à propos du manteau. Darius se souvient parfaitement de l'épisode. Bien que le don ait été de « peu d'importance », répond-il, il en apprécie toujours « l'intention gracieuse » et offre à Syloson « or et argent à discrétion » pour qu'il n'ait pas à regretter sa générosité d'antan. Sur quoi

Syloson répond : « Ne me donne pas de l'or, ô roi, ni de l'argent, mais ayant reconquis pour moi ma patrie, Samos [...], donne-la moi, elle, sans y verser de sang et sans la réduire en esclavage{129}. » Et c'est ainsi que – non sans problème néanmoins – Syloson prit le pouvoir à Samos.

Le manteau et la cité

Dans le cadre d'une analyse qui prend en compte le système du don et du contre-don, l'asymétrie des objets échangés n'est pas, comme on le sait, inattendue en elle-même{130}. Il reste que même en admettant que le contre-don puisse dépasser en valeur le don auquel il répond, la disproportion entre le manteau et la cité de Samos est trop grande pour être considérée comme normale. Sur le plan du *kamatos* – le verbe *kamnein* s'applique aussi bien à la fabrication d'un manteau qu'à la construction d'une cité, *astu*{131} –, c'est-à-dire sur le plan de la « peine » ou du « travail » dont l'objet est le produit, l'échange de la cité contre un manteau semble relever de la folie : il ne semble y avoir, entre les deux objets, aucune commune mesure.

À moins de placer ce récit dans la perspective de l'article de Gernet sur la « valeur mythique » déjà mentionné dans l'Introduction{132}. Si la concaténation des notions de tissu et de cité, qui fait de la cité un tissu métaphorique, constitue l'un des mythes les plus prégnants de la Grèce ancienne, c'est ce mythe qu'il faut prendre en compte pour repérer où se situe, dans un échange en apparence insensé, la raison mythique. Car notre récit, qui aurait pu faire partie du dossier de Gernet, rend parfaitement évidente l'existence d'une « valeur mythique », non économique, qui fait de cet échange un échange tout à fait logique. Lorsque Syloson apprend que Darius a accédé au pouvoir, il peut se dire que c'est son manteau rouge – la couleur n'est d'ailleurs pas indifférente{133} – qui, de l'ancien garde du corps, a fait un roi.

En d'autres termes, c'est à ce moment précis que l'objet « donne le branle à l'imagination légendaire » : l'investiture du roi a en quelque sorte eu lieu sur l'agora de Memphis, bien avant l'arrivée au pouvoir de Darius. Rétrospectivement, le geste de Syloson est devenu un geste d'investiture. Autrement dit, le mythe du manteau a permis la reconstruction du passé à la lumière du présent. Quoi de plus normal, dans ces conditions, que de demander la cité de Samos en contre-don du manteau – de toute façon, le royaume de Darius est infiniment plus grand que l'île de Samos. S'il y a une

asymétrie dans cet échange, elle est donc plutôt à l'avantage de Darius et non l'inverse.

La cité de Samos, de toute évidence, valait bien un manteau{134}.

L'ex-voto d'Horace

Un ex-voto métaphorique

Un anthropologue africaniste nous montra un jour une figurine de bronze qu'il portait à son cou en proclamant : « C'est cela, le mythe. » Ce qui nous laissa perplexes : comment un objet pouvait-il constituer un mythe ! Aujourd'hui, bien sûr, nous lui donnerions raison et nous apporterions même pour preuve la lecture d'une ode bien connue d'Horace{135}.

> Quel jeune homme gracieux, trempé de parfums, t'embrasse parmi les roses nombreuses, ô Pyrrha, dans l'antre agréable ? Pour qui attaches-tu tes cheveux blonds,
> simple dans ton élégance ? Hélas ! combien de fois pleurera-t-il ta fidélité [= ton absence de fidélité] et le changement d'attitude des dieux et [combien de fois] s'étonnera-t-il, surpris, de voir la mer agitée de vents noirs,
> lui, qui maintenant jouit de toi, te croyant toute en or ; qui espère que tu seras toujours sans passion pour un autre que lui et toujours pleine d'amour pour lui, ignorant la brise qui trahit. Malheureux tous ceux pour qui
> tu resplendis parce qu'ils ne te connaissent pas ! Quant à moi, le mur sacré, par ma tablette votive, indique que j'ai suspendu au dieu qui règne sur la mer mon costume mouillé.

En quoi ce poème d'Horace peut-il intéresser la remarque formulée par Jean-Louis Durand – car c'était bien entendu lui l'anthropologue africaniste – et la « poétique du mythe » ? Pour plusieurs raisons, dont la première est sans doute qu'à l'instar des noms propres qui résument une histoire (ou à l'instar des mots polysémiques qui orientent, voire déclenchent, la construction d'un récit), l'objet matériel déposé comme offrande votive constitue, à notre avis, un noyau qui pourrait bien mériter le nom de « mythe ». C'est que dans sa matérialité muette, l'offrande résume une histoire, qui peut être racontée, voire réinventée, à partir d'elle.

Les ex-voto nous mettent en relation avec ce qu'il convient d'appeler les « généalogies d'objets » dont la poésie homérique offre de nombreux exemples. Ces « généalogies » sont des histoires qui sont associées à des objets de prestige, dont l'exemple le plus célèbre reste le sceptre d'Agamemnon{136}, et qui circulent dans la société aristocratique. Ce sont

d'une manière plus générale des histoires qui fondent le sens et la valeur d'un objet.

Pour revenir aux offrandes votives, le poème d'Horace se présente clairement comme un ex-voto métaphorique, de sorte que son examen pourrait tout à fait servir d'introduction à une étude qui se proposerait d'examiner la catégorie des objets utilisés comme ex-voto. En même temps, la lecture et l'analyse du poème telles qu'elles sont esquissées ici pourraient aussi bien servir de modèle pour une analyse des ex-voto, en nous invitant à les considérer comme des objets qui exigent de la part de l'interprète, à savoir le visiteur du sanctuaire, la même attention qu'une ode d'Horace. Si, par rapport à l'objet de l'ex-voto, le caractère conceptuel – explicite, verbal, langagier – du poème semble présenter un avantage du point de vue de l'interprétation, nous allons voir que le noyau proprement dit du poème, son « mythe », est néanmoins analogue à ce qu'est un objet matériel, une offrande votive au sens propre.

Ce premier poème érotique des *Odes* raconte donc, de façon significative, la manière dont Horace a échappé à Pyrrha, sa « jolie rousse ». La métaphore de l'amour considéré comme une navigation périlleuse ne vient évidemment pas d'Horace : on la rencontre à plusieurs reprises dans l'*Anthologie palatine*. Après avoir lui-même échappé à Pyrrha, Horace met donc en scène un jeune homme qui croit naïvement à la pérennité des sentiments de son aimée : introduisant la métaphore marine, le poète prédit alors le « naufrage » de ce jeune homme, naufrage calqué sur celui qu'il a lui-même vécu. Car c'est à la suite de son propre naufrage qu'Horace a suspendu ses vêtements dans le temple du « dieu qui règne sur la mer ». Naufrage métaphorique, donc, suivi d'un geste également métaphorique, car nous pensons évidemment que les *uestimenta* d'Horace sont susceptibles de se métaphoriser en *textus*, en « texte » ou « poème ». Nous renvoyons, pour ce genre de métaphores, à la troisième partie de notre *Métier de Zeus*.

Du vêtement au poème

Regardons d'abord un poème du livre VI de l'*Anthologie palatine*, écrit par un contemporain d'Horace, l'épigrammatiste Diodore{137}.

> Lorsque, dans le vent qui tourmentait la mer pendant la nuit, Diogène vit la vergue rompue par une rafale de Borée, il promit, s'il échappait à la mort, de me suspendre en ton honneur, ô Seigneur Cabire de Béotie, en souvenir d'une navigation hivernale comme offrande votive dans

tes propylées sacrés, – moi, qui fus son petit manteau. Et je t'en prie, repousse la pauvreté de sa porte.

Ce poème raconte donc le naufrage, non métaphorique celui-là, d'un certain Diogène. Lequel a fait vœu, au milieu de la tempête, de suspendre, s'il échappait à la mort, son « petit manteau » (*lôpion*, forme diminutive de *lôpê*, « manteau, couverture ») dans les propylées du temple de l'un des Cabires. Il a eu la vie sauve et s'acquitte donc de son vœu. Nous ignorons si l'événement évoqué par le poème renvoie à un fait réel ou si c'est une fiction. Mais dans la perspective qui est la sienne, le poème est censé accompagner l'ex-voto, dont il développe le sens, en racontant la provenance du « petit manteau ». Et ce vêtement peut lui aussi se métaphoriser en poème puisqu'il est de la même manière un produit du métier à tisser. D'une certaine façon, le poème lui-même constitue le « petit manteau ».

L'épigramme se distingue du poème d'Horace en ce qu'il raconte un naufrage qui n'est pas métaphorique, tout en suggérant que le vêtement suspendu dans le temple du dieu sauveur est une métaphore du poème lui-même. Mais n'anticipons pas.

Dans le poème d'Horace, les vêtements que le poète rend au dieu de la mer évoquent discrètement, si nous ne nous trompons pas, le voile (*krêdemnon*) qu'Ulysse reçoit de Leucothéa{138}. C'est grâce à ce voile que le héros arrive à nager, pendant deux jours après son naufrage, jusqu'à l'île des Phéaciens ; lorsqu'il atteint la terre ferme, il le rend aussitôt à la déesse, conformément à l'instruction qu'elle lui avait donnée.

Entre l'Ulysse qui fait naufrage et le poète romain, il y a bien entendu un certain nombre de différences : Ulysse ne fait pas un vœu à Leucothéa, c'est elle qui, de son propre gré, lui offre ses services. Par conséquent, le voile n'est pas une offrande votive qu'Ulysse va dédier à la déesse, mais un objet qui est déjà à elle et qu'il lui restitue. En dépit de ces différences, nous pensons que la lecture du poème d'Horace peut bénéficier de l'épisode du naufrage d'Ulysse, le héros qui, on se le rappelle, vient précisément d'échapper à une relation amoureuse problématique. Contre le souhait du héros, la nymphe Calypso a voulu le garder comme conjoint. Le point de départ de l'*Odyssée* telle que nous la connaissons est précisément la décision que prennent les dieux de laisser Ulysse partir de l'île où Calypso le tient prisonnier. Peu après, sur le conseil de Leucothéa, Ulysse abandonne dans la mer les riches vêtements que Calypso lui avait

offerts{139}. Dans le registre vestimentaire, cet abandon dit la fin définitive de sa relation avec la nymphe{140}.

Les *uestimenta* d'Horace sont donc susceptibles de symboliser non seulement le texte, l'ode, mais encore la relation érotique avec Pyrrha. Suspendus dans le temple de la divinité – s'agit-il de Neptune ou bien de Vénus ? –, les vêtements d'Horace, par l'entrecroisement de la chaîne et de la trame propre à tout tissu, symbolisent sa relation, désormais rompue, avec Pyrrha. Il se pourrait même que le *puer* mentionné au vers 1 renvoie à une image tissée sur les *uestimenta*, qui le représenterait enlacé avec son amie. À travers ce *puer* identique à Horace lui-même, le poète créerait une mise en scène qui n'est pas sans rappeler le *Carmen* 64 de Catulle, qui décrit l'aventure d'Ariane et de Thésée tissée sur la couverture nuptiale de Thétis et de Pélée{141}. Et si les vêtements sont la métaphore du poème, ils sont en quelque sorte écrits sur la tablette votive comme le texte du poème. « Le mur sacré indique, par la *tabula uotiua*, que j'ai suspendu ma tenue mouillée en l'honneur du puissant dieu de la mer. » S'il s'agit d'une tablette pourvue d'une inscription, celle-ci équivaut au poème qui équivaut lui-même au *textus* des vêtements. Et si cette inscription accompagne, comme c'est l'usage{142}, l'offrande votive des vêtements, il faut imaginer que ces derniers, qui sont les équivalents du poème, sont nécessairement suspendus dans le temple. L'image du jeune homme heureux et de Pyrrha représente, comme dans le poème, la relation passée du poète. La mise à distance impliquée par la dédicace dans le temple signifie clairement que la relation est terminée : rangés dans le temple, les vêtements sont en quelque sorte tout ce qu'il en reste. Horace et Pyrrha ne se réuniront plus. Leur liaison appartient au passé.

La métaphore vestimentaire est donc double : textuelle et érotique en même temps. Le *textus* poétique raconte la fin de la *sumplokê* (« entrelacement ») érotique. Le tissu érotique s'éternise en tissu de paroles commémorant, de façon assez ironique, les amours de Pyrrha et d'Horace.

D'une façon non seulement ironique, mais même légèrement méprisante. Car ainsi qu'on l'apprend dans le livre de Bertil Axelson{143}, le mot *uestimentum* n'appartient pas au vocabulaire poétique, qui lui préfère *uestis* et *amictus*. Le terme *uestimentum* appartient à la prose et possède vraisemblablement une connotation stylistique assez marquée. En fait, dans l'ensemble de la poésie latine, le mot n'est attesté qu'ici. C'est pour cette raison que nous suggérons de le traduire par « costume ».

Nous avons trop souvent l'habitude d'approcher la poésie antique avec un respect tout scolaire qui nous empêche de percevoir le caractère ironique, burlesque voire obscène qui s'attache à certains textes dans lesquels nous ne voyons qu'un discours solennel ou sublime, car ancien ou classique. L'observation formulée par Axelson nous met en garde contre une attitude de ce type en nous invitant à apprécier le caractère inédit du mot *uestimenta* utilisé dans notre ode. Il est difficile de déceler la valeur exacte qui s'attache à ce mot. Faut-il penser qu'il conférait à la relation amoureuse dont il est le souvenir un caractère prosaïque, banal ou trivial ? Peut-être. S'il laisse transparaître un léger mépris, cela correspond au fait déjà signalé, à savoir que le premier poème d'amour dans les *Odes* d'Horace est un poème destiné à célébrer le sort de quelqu'un qui a échappé à l'amour – comme si Horace voulait marquer sa différence par rapport à la poésie d'amour telle que la pratiquent les poètes élégiaques.

Mais à côté de la connotation stylistique du mot, il y a un autre aspect de son emploi qui mérite d'être souligné. Si Horace est le premier à utiliser ce mot dans la poésie latine, cela signifie qu'il est aussi le premier à le « suspendre » dans le « temple » de la poésie latine. Son geste rituel renverrait alors de manière subtile à l'intervention qui a été la sienne dans la langue poétique. En commémorant la fin de sa relation avec Pyrrha, il suspend, dans le temple de la poésie latine, ses *uestimenta*, qui ne sont rien d'autre qu'un mot, un mot impropre à la poésie, un mot inédit qui, par extension figurale, vient constituer la « texture » du poème entier.

Et l'on se rend alors compte que l'ensemble du poème gravite autour du seul mot *uestimenta*. Lequel renvoie non seulement au poème lui-même (comme « tissu ») mais encore à la nature triviale de la relation amoureuse (« tissu » elle aussi) que le geste dédicatoire met à distance, en célébrant cette relation par l'emploi inédit d'un vocable propre à la prose.

Autrement dit, le mot *uestimenta* constitue le « mythe » complexe du poème, son noyau générateur, sa matrice. Important est aussi le rapport entre mythe et métaphore. Dans le poème d'Horace, deux métaphores sont à l'œuvre : le mariage est un « tissu », et le tissu est un mariage. Il s'agit là de deux métaphores distinctes. Mais la concaténation tissu-mariage est un seul et même mythe ouvert dans les deux sens, bien que pour des raisons matérielles ou logiques, ses deux sens ne soient pas toujours exploités. Pour s'en apercevoir, il suffit de considérer la réciprocité du mythe suivant. Le mythe de la « toile d'araignée » associe le tissage humain et la toile

d'araignée. La métamorphose d'Arachné constitue l'origine de la gent araignée, et l'araignée a enseigné le tissage aux humains{144}. Autrement dit, la « toile d'araignée » constitue une métaphore tirée de l'activité humaine ; l'activité de la tisserande fournit le modèle qui permet de penser l'activité de l'araignée. Arachné précède l'araignée, mais, inversement, les Grecs pensent que l'araignée a appris aux humains à tisser. C'est le même mythe mais non pas la même métaphore. Le mythe est par conséquent une catégorie plus large que la métaphore. En outre, le mythe – au sens « génératif » – appartient nécessairement au savoir partagé, tandis qu'il existe des métaphores qui ne font pas partie de ce savoir tout en restant intelligibles (« partagé » n'est pas en effet synonyme « d'intelligible »). Il s'agit alors « d'inventions individuelles » que le savoir partagé récupère parfois, mais qui n'accéderont pas pour la plupart d'entre elles à un usage « mythique ». Le « revolver à cheveux blancs » d'André Breton n'appartient pas au savoir partagé : il s'agit d'une métaphore qui relève d'un itinéraire poétique individuel. Et ce qui fait la spécificité du mythe, c'est que contrairement à la métaphore figée (par exemple, les « pieds de la table »), il continue à produire du sens.

Chapitre 3

Études de botanique
Jacinthe, Crocus et Sidè

Ne peux-tu pas, ne dois-tu pas
Connaître un peu ta botanique ?

Arthur Rimbaud, Ce qu'on dit au
poète à propos de fleurs

Le disque et la meule

Qu'est-ce qu'un disque, *diskos*, en Grèce ancienne ? C'est d'abord un palet de pierre circulaire lisse, légèrement convexe, de taille variable dont l'aspect nous est notamment connu grâce à la statue de Myron, qui représente un discobole dans le moment même qui précède le lancement. Mais, pour les Grecs, le disque n'est pas un simple engin sportif. C'est aussi à leurs yeux, un objet *inquiétant*, puisqu'il arrive parfois que des individus se trouvent sur son trajet et se fassent tuer. La mythologie a mis en scène cette inquiétude à travers un certain nombre de récits qui soulignent tous, de façon répétée, que l'accident causé par le lancement fatal a été involontaire.

C'est le cas de l'histoire de Hyakinthos, qui est touché à la tête par le disque d'Apollon et s'écroule mort{145}. Persée de son côté, après avoir

vaincu la Méduse, rentre en Grèce et participe à un concours où, de façon involontaire, il tue son grand-père maternel Akrisios, qui est touché au pied – ou, selon Hygin, à la tête{146} – par le disque ; ainsi s'accomplit l'oracle qui prédisait que le fils de Danaé tuerait son grand-père maternel{147}. Selon Pausanias, c'est également en lançant un disque qu'Oxylos tue son frère, de façon involontaire{148}. Dans un quatrième récit, qui se passe sur l'île d'Égine, Pélée (ou Télamon) tue son frère Phokos avec le disque dont il est l'inventeur – la tradition précise tantôt que c'était un accident, tantôt que Pélée avait agi exprès{149}. Le disque premier, celui qui avait été fatal à Phokos, se trouvait en tout cas exposé sur sa tombe, si l'on en croit Pausanias{150}. Il existe par ailleurs deux « disques funéraires », en marbre qui datent du IVe siècle, et ont été recensés par W. Peek{151}.

Pausanias mentionne une autre tombe qui est également susceptible de nous intéresser. Lorsqu'on retrouva le squelette d'Ajax non loin de Troie, on s'étonna des dimensions inhabituelles qui étaient celles du héros : ses rotules, notamment, avaient la taille du disque qui est utilisé dans le pentathlon pour garçons : « En ce qui concerne la taille d'Ajax, un Mysien était mon informateur. Il racontait que la mer inondait le côté du tombeau qui donnait sur la plage et facilitait l'accès à l'intérieur du monument. Il me demanda d'apprécier la taille du défunt de la manière suivante : les os de ses genoux, appelés *mulai* par les médecins, avaient les dimensions propres au disque utilisé dans le pentathlon pour garçons{152} ». Autrement dit, un disque ressemble à une très grande rotule. Or, en grec, rotule se dit *mulê*, littéralement « pierre de meule, meule (actionnée à la main) ». Le disque doit par conséquent ressembler à une pierre de meule.

Une meule « actionnée à la main », c'est-à-dire par un mouvement de va-et-vient, de frottement, est composée de deux pierres. On peut penser que dans les modèles les plus anciens la pierre de dessus était convexe, celle de dessous concave et de taille plus importante. De ces deux pierres, seule la première, convexe, rappelle à la fois la rotule et le disque utilisé par les garçons (plus tard, la pierre supérieure sera dite *onos*, « âne », mais alors la meule n'a plus la même construction). Autrement dit, le disque ressemble à la pierre avec laquelle on écrase les grains (contre la pierre inférieure, concave) afin de les transformer en farine, une opération qui ôte la vie aux grains{153}. L'*Odyssée*{154} parle de la farine « assassinée par la meule », *mulêphatos* ; et, dans le même poème, le disque d'Ulysse est d'ailleurs qualifié de « pierre », *lithos*{155}. Une glose d'Hésychios qualifie la « farine

de blé », *aleuron*, de « tombeau », *taphos* ; une scholie à l'*Iliade*{156} qualifie le « tombeau », *taphos* de « meurtre » *phonos* ; dans les deux cas, il s'agirait d'emplois propres aux habitants de Chypre, *Kuprioi*.

Pour revenir à l'histoire de Hyakinthos, on remarquera que l'ancêtre de Hyakinthos était roi de Sparte et portait le nom de Mylès{157}. *Mulês*, qui signifie littéralement « Celui de la meule », était considéré comme l'inventeur de la meule{158}. Il est significatif que le descendant de ce Mylès ait été précisément tué par un objet qui, aux yeux des Grecs, était semblable à une pierre de meule. Il est non moins significatif que la fête des Hyakinthia ait comporté une interdiction de manger du pain{159} – comme si l'origine du pain, issu des grains écrasés, constituait un rappel, néfaste, de la façon dont le héros avait été tué{160}.

La fleur du deuil

La version la plus ancienne de l'histoire de Hyakinthos se trouve dans un bref fragment d'Hésiode{161}. Deux éléments qui seront plus tard associés à la figure de Hyakinthos sont absents de cette version qui est, il est vrai, tronquée. Il n'est fait allusion ni au jeune âge de Hyakinthos ni à sa métamorphose en fleur. *Huakinthos* – dont le nom est d'origine préhellénique était d'ailleurs représenté comme un adulte barbu (« la statue est déjà pourvue d'une barbe ») dans son lieu de culte principal, Amyklai, non loin de Sparte{162}. Selon Martin P. Nilsson{163}, il s'agirait d'une divinité préhellénique qui aurait été soumise au culte grec d'Apollon et transformée en héros. Si, à ce stade, Hyakinthos est tué par Apollon, il n'y a aucune raison de se le représenter comme un jeune garçon et nous n'avons pas à nous étonner de ce que le fragment d'Hésiode semble passer son âge sous silence.

Par ailleurs, la transformation de Hyakinthos en fleur, telle qu'elle est célébrée par Ovide dans les *Métamorphoses*, n'a tout simplement pas pu exister dans l'état le plus reculé du mythe : elle présuppose chez les auditeurs du récit une certaine familiarité avec l'alphabet. Or les inscriptions alphabétiques les plus anciennes en Grèce remontent au huitième siècle. En effet, Ovide précise que Hyakinthos fut transformé en une fleur, dont les pétales portaient les lettres AIAI, transcription de la plainte qu'Apollon laisse échapper au moment de la mort de son jeune aimé. Il est évident que

cette séquence ne peut être antérieure à l'alphabet grec. Elle est donc selon toute vraisemblance plus récente, postérieure à l'association qui a été faite entre Ajax et la même fleur. Association dont la première attestation se rencontre chez Théocrite, au IIIe siècle avant notre ère{164}.

À une époque postérieure – et même très postérieure – à l'introduction de l'alphabet en Grèce, Hyakinthos a donc été associé à la fleur dont les pétales portaient inscrites les lettres AIAI, « hélas ! ». C'est l'inconsolable Apollon qui est censé avoir le premier émis cette exclamation et chez Ovide, il la transcrit lui-même sur la fleur désormais appelée *huakinthos*. Il ne s'agit pas de notre jacinthe ni des *huakinthoi* mentionnés par Homère. Peut-être Helmut Baumann a-t-il raison de l'identifier avec le « pied d'alouette » (*Consolida ajacis*){165}, sur les pétales duquel on distingue, avec un peu de bonne volonté, les voyelles en question. La fleur grecque était cependant plutôt rouge que bleue. Elle avait une variante blanche qui, selon Théophraste, était utilisée à l'occasion des funérailles : elle portait alors le nom de *pothos*, littéralement « regret{166} ».

Hyakinthos meurt du coup porté par le disque lancé par son amant, mais son souvenir demeurera aussi longtemps qu'on lira l'inscription qui figure sur les pétales du « pied d'alouette ». Car le lecteur de l'inscription répétera nécessairement la plainte d'Apollon. Autrement dit, le souvenir de Hyakinthos revit lorsque sa fleur éclôt, mais son inscription répète l'AIAI d'Apollon à l'infini, comme pour signifier que le deuil ne peut arriver à son terme : chaque fois qu'on lit l'inscription de l'*huakinthos*, le deuil originel revient.

Or, si Hyakinthos a d'abord été ce héros barbu de Sparte, tué par le disque de son rival Apollon, un élément décisif intervient lorsque son histoire acquiert sa dimension « botanico-alphabétique » : il rajeunit. L'AIAI d'Apollon, qui proclame l'état de deuil désespéré du dieu semble présupposer que son rapport à Hyakinthos était *érotique* ; et en Grèce ancienne, on se représente facilement le rapport érotique entre deux personnes de sexe masculin comme un rapport pédérastique. Par conséquent, le Hyakinthos barbu se transforme en jeune garçon. C'est précisément de cette façon qu'Ovide se représente le rapport entre Apollon et Hyakinthos, qualifié de *puer*{167} ; avant lui, Nicandre l'avait qualifié de *prôthêbês*, garçon « au seuil de la puberté{168} ».

L'emploi pharmaceutique qui est fait de la fleur appelée *huakinthos* est à cet égard particulièrement significatif. Selon Dioscoride{169}, qui vivait au

premier siècle de notre ère, la racine du *huakinthos* était utilisée dans la pharmacopée grecque pour reculer l'apparition des premiers signes de la puberté chez les garçons, c'est-à-dire pour retarder le développement de la pilosité et de la barbe. Il dit très exactement : « *Huakinthos* : cette plante possède des feuilles qui ressemblent à un bulbe (...) et une racine elle aussi semblable à un bulbe, qui préparée avec du vin blanc et appliquée aux jeunes garçons est censée les garder dans un état prépubertaire ». Pline lui fait écho, en ajoutant une dimension commerciale : « La racine bulbeuse est bien connue des marchands d'esclaves, *mangonicis uenaliciis pulchre nota* : en lotion dans du vin doux, elle arrête la puberté, *pubertatem coercet*, et n'en permet pas le développement, *non patitur erumpere*{170} », bien qu'il semble difficile d'identifier le « pied d'alouette » avec la plante évoquée par Dioscoride et par Pline, qui nous ferait plutôt penser à un membre de la famille des *Liliaceae*, pourvu de bulbe. Tout lecteur du deuxième volume de *L'histoire de la sexualité*, de Michel Foucault connaît l'importance que l'éraste donnait à l'absence de la pilosité et de la barbe chez son aimé. Le livre XII de l'*Anthologie palatine* contient d'ailleurs toute une série d'épigrammes qui brodent sur le même thème. Et nous venons de voir de quelle manière le Hyakinthos barbu, pour mieux convenir à son amant divin, a été précisément transformé en garçon imberbe.

Krokos et le safran

Un autre récit mythique « copie » l'histoire de Hyakinthos ou, plutôt, en constitue la lecture ou, si l'on veut, sa transformation. On trouve en effet chez Galien, un contemporain de Pausanias, l'histoire d'Hermès et de Krokos. Ovide{171} fait allusion à la transformation de Krokos en safran, mais semble avoir une autre histoire à l'esprit. Il s'agit de l'explication d'un « antidote » – écrit en vers élégiaques – de Philon de Tarse : « Philon dit que le sang du safran “brille dans les prés herméens”, c'est-à-dire les prés d'Hermès. Car un garçon appelé Krokos, qui jouait au disque avec Hermès sans faire attention, fut touché à la tête par le disque ; il mourut immédiatement mais, du sang absorbé par la terre, naquit le safran, *krokos*. Philon dit que le sang (à savoir le sang du blessé) brille à cause de la splendeur de la couleur du safran{172}. »

Il est là aussi question d'un disque qui tue un jeune garçon, mais cette fois, il est lancé par Hermès et c'est un certain Krokos qui se trouve sur le chemin du disque. Contrairement à Hyakinthos, Krokos n'est pas autrement connu et n'a donc pas le statut cultuel dont bénéficie son modèle, solidement installé en Laconie. Contrairement à Hyakinthos, Krokos semble avoir été inventé en vue de sa métamorphose, tandis que Hyakinthos a été associé à sa fleur (voire à ses fleurs) après coup. Le disque touche en tout cas Krokos à la tête et le garçon s'écroule mort. Sur quoi *Krokos* est transformé en *krokos*, une fleur qui n'a que le nom en commun avec notre crocus (mais on peut noter que les Anglais donnent le nom *autumn crocus* au safran cultivé). En grec, *krokos* – mot d'origine sémitique – signifie « safran », et cette fleur possède deux « associations » qu'il nous faut rappeler pour mieux apprécier l'histoire.

Comme la fleur *huakinthos* qui porte une inscription alphabétique sur ses pétales, la fleur du safran entretient elle aussi des liens avec l'écriture alphabétique : le pigment de safran s'utilisait en effet dans la préparation d'une peinture or qui servait aux Grecs à peindre les lettres gravées dans le marbre{173}. Le souvenir du défunt dépendait donc d'une certaine manière de l'éclat de cette peinture rutilante, entre sang et or. L'une des épithètes du safran est d'ailleurs *chrusaugês*, « au rayonnement d'or{174} ». Ajoutons que l'on obtenait le pigment de safran en *écrasant* du safran dans une meule ou, en tout cas, dans un mortier (à l'aide d'un pilon).

La deuxième « association » attachée au safran est précisément celle qui le lie à l'idée d'écrasement. Théophraste relève : « La racine [du safran] est grande et charnue, et dans son ensemble la fleur est vigoureuse. Le safran aime être piétiné et devient plus beau si sa racine est écrasée sous le pied : d'où le fait qu'on trouve les plus beaux exemplaires le long des routes et dans des lieux très fréquentés par des marcheurs{175} ». Pline reprend les propos de Théophraste : « La racine est charnue et plus vivace que celle des autres plantes. Elle aime être foulée aux pieds et écrasée, et elle pousse mieux quand on la détruit [verbe : *perire*] ; aussi le safran est-il florissant le long des sentiers et des sources{176} ».

Un jeune homme qui réagit de cette façon à l'« écrasement », qui est l'œuvre non pas du pied du marcheur mais du disque lancé par son amant, ne risque pas vraiment de « périr » mais, par l'écrasement, il deviendra au contraire plus vigoureux que jamais. À condition d'être transformé en *krokos* au bon moment – et c'est précisément ce qui arrive dans notre petite

histoire. Ainsi, cette variation sur le thème de Hyakinthos met à profit un savoir botanique qui la précède : le lien entre le safran et l'écrasement est déjà là lorsque le récit prend forme (en revanche nous ne sommes pas sûrs qu'il en va de même pour ce qui concerne les vertus du bulbe d'hyacinthe et de Hyakinthos, où la figure du garçon imberbe, aimé par Apollon, a pu informer le savoir botanique ou pharmaceutique). Et le lien qui est ainsi tracé entre Krokos et l'écrasement n'est pas, observons-le bien, d'ordre linguistique. Il a tout l'air d'être fondé sur l'observation du botaniste. Il n'y a aucune consonance entre, par exemple, *katatribesthai*, « se faire écraser », et *krokos*, même si l'on peut voir, dans l'expression curieuse *en tois krotêtois* une tentative pour créer une consonance de ce type : *ta krotêta*, dérivé du verbe *kroteîn* « heurter, faire résonner, frapper », peut également désigner des « gâteaux croustillants » – nous pensons aux *croccantini* (que nous avons jadis distribués à nos chats romains) : les lieux favoris du safran résonnent donc du pas crissant des marcheurs.

À l'instant même où le disque lancé par Hermès tue le jeune Krokos, le garçon est figé dans l'état que son amant considère comme l'état idéal. Comme le Hyakinthos revu et corrigé, il restera à tout jamais un jeune homme imberbe. Or, on remarquera que Galien, contrairement aux auteurs qui racontent la mort de Hyakinthos{177}, ne mentionne pas le caractère involontaire de l'événement mais *seulement* la négligence du jeune homme lui-même{178} qui ne fait pas attention, et qui littéralement est là « qui se tient debout de façon trop insouciante, *estôs amelesteron* ». Faut-il comprendre qu'Hermès a bien eu l'intention d'empêcher son jeune aimé d'atteindre la puberté et de le garder dans un état prépubertaire ? Dans ce cas, l'histoire de Krokos laisse penser qu'un désir analogue a pu pousser Apollon à garder le jeune Hyakinthos à tout jamais inchangé, dans un état qu'aucun traitement même intensif avec la lotion fabriquée à partir du bulbe de l'*hyacinthus* n'aurait jamais pu réaliser. Autrement dit, elle insinue que c'est consciemment que le dieu l'a tué et transformé en fleur.

La fleur qui, chaque printemps, redonne vie au souvenir de sa perfection.

Sidè, Orion et la grenade nuptiale

Autre exemple d'un objet duquel peuvent surgir un ensemble de récits voire des prescriptions énoncées de manière plus ou moins implicite et qui

sont autant de représentations dont la portée n'est pas toujours aisée à saisir pour l'observateur extérieur à la culture grecque que nous sommes. Il s'agit du mythe de Sidè, héroïne portant un nom propre qui n'est autre que le nom commun *sidê*, désignant la « grenade » et auquel Efthymios Lazongas a consacré il y a quelques années une partie de sa thèse{179}. Or, il semble bien établi que la grenade, dont on sait par ailleurs le rôle qu'elle occupe dans le culte, renvoie à la « fécondité ». Mais l'exploitation de cette valeur ne suffit pas à épuiser les représentations qui s'attachent à ce fruit, dont il serait faux de penser qu'il est doté d'une essence stable que le mythe de Sidè a la charge de mettre en scène.

Dans la thèse, les pages consacrées à la grenade s'inséraient dans un chapitre où M. Lazongas tentait de donner une interprétation satisfaisante de la façade d'un temple locrien, le « temple de la casa Marafioti », dont la corniche comportait des grenades sculptées. Pour interpréter ces éléments, l'auteur avait réuni un dossier très important qui concernait à la fois les multiples liens que le fruit entretient avec des figures mythiques ou des divinités, et l'utilisation qui est faite de la grenade dans le cadre du mariage, des rapports amoureux et du culte funéraire. Le dossier ainsi réuni lui permettait effectivement d'identifier avec une grande probabilité la divinité du temple de la casa Marafioti comme étant la déesse Héra. Nos objections ne concernent pas cette identification mais visent plutôt à pointer la façon dont M. Lazongas construit le rapport entre « grenade » et récit.

Quelques décennies d'analyses structurales de récits, de rites et d'images, nous ont en effet rendus attentifs à la *syntaxe* au sein de laquelle tel élément, tel « opérateur mythique », telle figure ou tel objet intervient, que ce soit dans un récit ou dans un rituel. Au lieu de s'en tenir à l'« essence » propre à l'élément, qui renverrait, de façon fixe ou fixiste, à un objet extérieur, une notion abstraite par exemple, on juge préférable d'être attentif aux circonstances dans lesquelles l'élément en question est sollicité, comme aux caractéristiques qui accompagnent tel ou tel de ses emplois. Le fait que, souvent, les images « se taisent », comme le faisait remarquer Socrate dans le *Phèdre*, nous contraint à mener un travail d'interprétation d'autant plus exigeant, souvent délicat, parfois ingrat.

Autrement dit, si l'objet est déjà pourvu d'une signification lorsqu'il se trouve « en situation », en contexte, la seule prise en compte du dénominateur commun, dégagé d'un ensemble de représentations préexistantes ne sera pas suffisante pour l'interprétation, car cette seule prise

en compte aura nécessairement pour résultat d'appauvrir le sens que peut individuellement avoir chacune des représentations de l'ensemble. C'est une source de difficulté majeure lorsqu'on se trouve en présence d'images et de représentations dépourvues de tout contexte, et qui conduit souvent à se rabattre sur des approximations et des notions très générales, comme celle de « fécondité »[180].

On objectera qu'en dépit de tout, les éléments mythiques ou rituels véhiculent des significations symboliques *stables* (sinon une « essence ») qu'on ne peut se dispenser d'identifier avec précision, si l'on veut comprendre l'emploi qui en est fait. Ce qui est vrai, mais ne saurait dispenser de reconstituer, autant que faire se peut, la syntaxe ou le contexte dans lesquels les éléments en question interviennent.

En ce qui concerne la grenade, il peut être utile, si l'on veut accéder à ses « significations stables », c'est-à-dire à ses propriétés culturellement déterminées, d'établir la fiche botanique de la plante. Ce qui illustre le fait que le savoir botanique – de même que le savoir zoologique – ont souvent leur utilité, si l'on veut comprendre quelque chose aux mythes grecs.

Sur ce point, il n'y a malheureusement pas grand-chose à tirer des traités sur les plantes rédigés par Théophraste. En revanche, le « calendrier » de la grenade nous est connu à l'époque moderne et la période de la maturation du fruit se place vers la fin de l'année. Pour des raisons astronomiques, liées à la présence, sur la voûte céleste, de la constellation d'Orion, M. Lazongas situe l'époque de sa maturation en septembre. Mais quel rapport y a-t-il entre Orion et la grenade ? Ainsi qu'on l'a fait observer, « grenade » se dit *sidê* en grec, et *Sidè* était précisément le nom porté par l'épouse d'Orion. D'où le lien que Lazongas tente d'établir entre horticulture et astronomie : « Quand la constellation d'Orion est au zénith, au milieu du mois de septembre, les grenades sont mûres et on peut commencer à les cueillir. La croissance et maturité pendant le voyage d'Orion sur la voûte céleste est sans doute un phénomène qui justifie d'une manière allusive le couple érotique d'Orion et de Sidè[181] ».

À quel moment Orion est-il « au zénith » ? Hésiode, auquel se réfère Lazongas, affirme qu'Orion et Sirius arrivent *es meson... ouranon* au moment du premier lever visible d'Arcturus, c'est-à-dire à la mi-septembre[182]. À quoi renvoie exactement l'expression grecque ? Le premier lever visible d'Orion a lieu vers le 20 juin. Trois mois plus tard, il se lève six heures plus tôt, c'est-à-dire vers minuit, ce qui veut dire qu'il

disparaît alors qu'il se trouve en plein sud, vers l'aube. *Es meson ouranon* signifie donc qu'il arrive « au milieu de son parcours céleste » – et pas plus loin (à cause de la lumière du soleil levant). Il n'est pas du tout question du « zénith » ici. C'est beaucoup plus au sud, en Afrique, qu'Orion passe au zénith.

En revanche, Orion est une constellation qui domine le ciel hivernal. Si elle reste invisible du 10 mai jusqu'au 20 juin, cette immense constellation est en revanche visible de son lever jusqu'à son coucher en décembre-janvier ; le fait que les jours d'hiver soient plus courts et les nuits plus longues amplifie la durée de sa présence.

Or, le mois de *Gamêliôn*, qui est comme on le sait, à Athènes, le mois « des mariages », tombe précisément à ce moment-là, mais avec une certaine variation due à l'utilisation qui est faite du calendrier lunaire. Il commence aussi vite que possible après le solstice d'hiver, et il faut relever qu'Aristote accepte l'idée que partagent une majorité des Grecs qui considèrent que cette période de l'année se prête particulièrement bien à l'amour conjugal{183}. En effet, *Gamêliôn* est le mois de la déesse Héra, la déesse du mariage légitime{184}. Or, dans le mythe tel que le raconte Apollodore, Sidè, la femme d'Orion, se vante précisément d'être *plus belle qu'Héra*, et elle est pour cette raison, tuée par la déesse{185}. Autrement dit, Sidè la rebelle est punie pour s'être opposée à la divinité du mariage légitime, et la grenade, *sidê*, rappellera désormais aux jeunes mariées que c'est à Héra que leur capacité reproductive est soumise. Sa présence massive dans le champ des noces et du mariage, ne fait pas pour autant d'Héra une « déesse de fécondité ». Cette présence vise plutôt à instaurer et à préserver le cadre ou la régulation de la procréation, à savoir bien entendu la procréation d'enfants légitimes.

Chapitre 4

De la pierre à la lyre
La tortue dans tous ses états

L'invention de la lyre

Si on avait demandé aux anciens Grecs le nom du premier homme qui a joué de la lyre, ils n'auraient pas tous été du même avis. Pour toute une tradition, qui n'a rien de surprenant, c'était Orphée{186}, dont la lyre est l'incontournable attribut. Mais une autre tradition non moins établie prétendait que c'était Amphion, dont la participation à la construction de Thèbes justifiait, sans aucun doute, ce rôle « archilyrique{187} ». Enfin un troisième avis, certainement moins répandu mais tout aussi fondé, soutenait que l'inventeur avait été Kérambos, le berger insolent du mont Othrys au nord du fleuve Sperchéios{188}. Il y avait en revanche une relative unanimité quant à l'identité de l'inventeur de l'instrument car, même si Timothéos affirme que c'est Orphée qui « enfanta » la lyre, *khelus*{189}, et bien que Callimaque, dans l'*Hymne à Délos*, attribue son invention à Apollon nouveau-né{190}, les Grecs dans leur ensemble estimaient que l'invention de la lyre était due à l'astuce déployée par l'enfant Hermès, tel que le célèbre d'abord et avant tout le quatrième *Hymne homérique*{191}. La raison de ce consensus est vraisemblablement à chercher dans la complexité et la richesse symbolique du contexte dans lequel intervient cette invention.

Lequel contexte charge la lyre d'une série de significations dont les Grecs n'étaient pas disposés à faire l'économie en se contentant d'attribuer l'invention de la lyre au dieu de la lyre lui-même, autrement dit à Apollon, comme prétend le faire Callimaque.

Ce contexte en effet – dont nos sources principales sont l'*Hymne homérique à Hermès*, les *Limiers* de Sophocle et le résumé que fournit Apollodore{192} – lie l'invention de la lyre à l'épisode du vol des vaches d'Apollon perpétré par Hermès nouveau-né, et situe l'invention soit *avant* le vol, comme le fait l'*Hymne*, soit *après*, comme le font Sophocle et Apollodore. Dans tous les cas, la lyre est ensuite utilisée comme monnaie d'échange lorsqu'il s'agit de dédommager Apollon pour le vol de ses cinquante vaches parmi lesquelles deux ont été abattues par Hermès sacrificateur{193} – dans le cadre d'un sacrifice que l'on a pu qualifier de « fondateur ». Walter Burkert considère en effet que le sacrifice d'Hermès met en scène l'invention même du sacrifice{194}. Du point de vue narratif, l'invention de la lyre est sans doute mieux à sa place *après* ce sacrifice, là où la situent les versions de Sophocle et d'Apollodore{195}, car, de cette manière, Hermès peut utiliser, pour la construction de la lyre, la peau des bœufs qu'il vient égorger. On se rappelle que cette première lyre est faite d'une carapace de tortue, animal qu'Hermès, émerveillé, trouve devant la grotte sur le Mont Cyllène, où il vient de naître. Le jeune dieu amène la tortue à l'intérieur, après l'avoir retournée sur le dos ; il la tue, la vide, puis fixe finalement une peau de bœuf qu'il tend sur la carapace concave à laquelle il ajoute deux montants, un « joug » transversal entre les montants et sept boyaux de brebis comme cordes{196}. La lyre est inventée ; la tortue « chante »{197}.

L'épisode du vol des vaches d'Apollon nous est également connu par d'autres sources. Antoninus Liberalis le raconte, en s'appuyant notamment sur les *Grandes Ehées* hésiodiques{198}, sur une tradition par conséquent aussi archaïque que celle de l'*Hymne homérique*, et Ovide reprend le récit dans ses *Métamorphoses*{199}, comme l'ont fait avant lui Nicandre et Apollonios de Rhodes{200}. Si l'on compare les différentes versions du Vol des Bœufs perpétré par Hermès, un premier groupe l'associe, ainsi qu'on vient de le constater, à l'invention de la lyre, tandis que la tradition hésiodique, qui va d'Hésiode jusqu'à Antoninus Liberalis, ne fait aucun cas de la lyre, mais introduit en revanche un épisode dont l'*Hymne homérique* et

la version d'Apollodore n'ont que des pendants incomplets ou méconnaissables. Il s'agit de l'épisode de Battos[201].

L'usage de la pierre tombale

C'est un personnage qui habitait un endroit situé « aux environs du Mont Lycée et du Ménale » en Arcadie, au cœur du Péloponnèse. Lorsqu'Hermès traversa l'endroit en question, en conduisant les bœufs qu'il venait de voler, Battos exigea une contrepartie pour garder le secret. Ce qu'Hermès lui promit et, selon Ovide, lui remit même aussitôt en lui donnant une vache[202]. À ce point du récit, Hermès poursuit son chemin avec le troupeau mais, désireux de mettre Battos à l'épreuve, il cache les animaux et retourne le voir sous un déguisement. Il lui offre une nouvelle récompense s'il accepte de lui dire s'il a vu par hasard passer un troupeau de bœufs volés. Battos révèle aussitôt ce qu'il avait promis de ne pas dire et en punition de sa trahison, il est transformé en une pierre, *petros*, que ni le froid ni la chaleur ne quittent jamais[203]. L'endroit où a eu lieu cette métamorphose se nomme encore aujourd'hui les « Guettes de Battos », *Skopiai Battou*, conclut Antoninus Liberalis.

Il est vrai que le « Vieillard d'Onchestos » – dans l'*Hymne homérique à Hermès*[204] – joue un rôle analogue à celui que joue Battos dans la tradition rapportée par Antoninus Liberalis. Mais à bien regarder les choses, l'analogie est trompeuse. C'est à Apollon que le Vieillard d'Onchestos révèle ce qu'il croit avoir vu, non pas à un Hermès déguisé[205]. Et du coup, contrairement à ce qui arrive à Battos, le vieillard n'a aucune raison d'être frappé de pétrification. La pétrification infligée à Battos est donc propre à la tradition hésiodique du Vol des Bœufs, de même que l'invention de la lyre accomplie par Hermès l'est à la tradition de l'*Hymne homérique* aussi bien qu'à celle de Sophocle et d'Apollodore.

Cette métamorphose en pierre, ce passage brusque d'un corps vivant en cadavre pétrifié, n'est pas sans nous faire penser à l'analogie que présente, pour les Grecs, le cadavre – rigide, asséché, froid – et la pierre funéraire, analogie mise en évidence par Jean-Pierre Vernant dans son article sur le *kolossos*[206]. En fait, le terme qu'utilise Antoninus Liberalis pour désigner la pierre en laquelle Hermès transforme Battos est *petros*, qui est généralement le synonyme poétique de *lithos*[207], plus courant mais

également utilisé, lui aussi, en poésie. De plus, *petros* peut effectivement désigner, comme sa forme voisine *petra*, le monument funéraire, ainsi que peut le constater le lecteur de l'*Anthologie palatine*{208}. Mais l'exemple le plus frappant est fourni par la mise en terre de Kaineus, le roi des Lapithes, telle que la décrit le présocratique Acousilaos{209}. En contraignant son peuple à célébrer un nouveau culte, en l'honneur d'une lance installée sur la place publique, Kaineus a suscité la jalousie des dieux. Sur l'ordre de Zeus lui-même, les Centaures l'enfoncent alors, encore vivant et debout, dans la terre et l'achèvent avec une *petra*, jetée comme un *sêma* au-dessus du roi invulnérable{210}, lequel finit par en mourir. Le *sêma* que constitue la *petra*, le « signe funéraire » en pierre, marque désormais le lieu où Kaineus est descendu dans le monde des morts. Il bloque son retour à la lumière comme il bloque son retour à la parole, en l'empêchant de prononcer la loi qui l'a fait haïr des dieux.

Qui a inventé le monument funéraire ? Qui a le premier imaginé d'installer une stèle sur une tombe ou sur un tumulus ? Quel est le « premier inventeur », le *prôtos heuretês*{211} de cette pratique ? C'est une question embarrassante, car il n'y a pas, à première vue, de meilleur candidat que Cécrops, le héros civilisateur des Athéniens, qui, si l'on en croit Cicéron, aurait inventé, entre autres choses, les pratiques funéraires (le texte ne spécifie pas s'il faut inclure l'usage de la stèle funéraire dans son invention) {212}. De notre point de vue, beaucoup plus que Cécrops, c'est Hermès qui mérite d'avoir la primauté dans ce domaine. Dieu des frontières, Hermès assure en effet le passage des défunts dans l'Hadès, passage dont la pierre funéraire, qui n'est pas sans rapport avec la borne et l'herme, est le signe{213}. Même si les documents ne permettent pas de l'affirmer avec certitude, il est tentant de considérer que la transformation de Battos en pierre – qui marque l'absence d'un homme sur la terre – représente en fait l'invention par Hermès de la pierre tombale. En soi, cette invention ne serait pas plus étonnante que l'« invention du sacrifice » attribuée au même dieu. Mais cette hypothèse, qui n'est pas essentielle à nos propos, trouve quelques confirmations dans ce qui suit.

Ce qui importe dans l'immédiat, c'est plutôt le nom ou l'éponyme de l'homme changé en pierre par Hermès. Il s'appelle Battos. Un nom bien porté, comme c'est le cas d'un autre Battos, fondateur de Cyrène celui-là et qui, selon Pindare, s'appelait Aristotélès mais avait reçu le nom Battos parce qu'il était « bègue » (*battos = iskhnophônos*){214}. Non pas que le Battos

interrogé par Hermès bégaie. Sa langue ne bouge au contraire que trop facilement. Il est trop bavard. Il jase{215}. Mais entre le bégaiement et le bavardage, qu'y a-t-il de commun ? Rien, si ce n'est le caractère *répétitif* de l'expression linguistique qui caractérise les deux attitudes. C'est à cette répétition que se réfère le nom de Battos, qu'il s'agisse de la répétition des sons et des syllabes propre au bégaiement ou de la répétition des phrases ou des discours à laquelle se livre le bavard. Car interrogé par Hermès, caché sous son déguisement, Battos « répète » précisément ce qu'il aurait dû taire, dès lors qu'il avait juré de garder le secret. Selon Ovide, Battos dit, en montrant une pierre de son doigt : « Sois tranquille ! Plutôt que moi, cette pierre racontera ton vol{216}. » Mais peu après, il ne peut s'empêcher de trahir le secret, il le répète à haute voix. Battos *parle trop*. Ce qui donne à sa pétrification une valeur maximale : celui qui parlait trop dans la vie ne parlera plus dans la mort.

C'est la même formule qui, sous la forme inverse, est employée par Sophocle pour qualifier la transformation de la tortue en lyre : « Morte elle reçut une voix, vivante elle en était dépourvue, *anaudos* », dit la nymphe Cyllène dans les *Limiers*{217}. En effet, même si elle est capable d'émettre un « petit sifflement », *sigmos mikros*, comme le dit Aristote{218}, la tortue est malgré tout *anaudos*, « sans voix, muette »{219}. Vivante, elle occupe ainsi une position inverse de celle de Battos, qui repète à haute voix le secret qu'on lui a confié. À la tortue silencieuse s'oppose l'homme trop loquace. Opposition qui persistera après la mort de l'un et de l'autre, car la tortue trouvera une voix, une *phônê*, après sa mort lorsqu'elle sera transformée en lyre{220} – elle « chantera » même, selon le terme employé par l'*Hymne*{221} –, alors que Battos sera condamné au silence le plus absolu dans sa pétrification{222}. Mort, il se taira. La pierre est là pour signifier sa mutité. Elle est là comme pour bloquer son accès à la parole. Inversement, c'est la cavité de sa carapace qui donnera à la tortue défunte accès au monde des sons, de la musique et du chant.

La tortue, la pierre et la lyre

Entre la pierre et la carapace, il existe donc apparemment une opposition franche et nette. Mais ce n'est pas aussi simple, comme le montre un fragment d'Empédocle que Plutarque cite à deux reprises : le philosophe

affirme que les tortues sont *lithorrhinai*, « pourvues d'une peau de pierre, *lithos* »[223]. Non pas « de corne », comme le prétend la fable de Phèdre qui parle de la « maison de corne », *cornea domus*, de la tortue[224] (ce qui correspond sans aucun doute à la représentation que nous nous faisons de l'animal), mais de pierre. Pour la zoologie moderne, la carapace de la tortue est effectivement une espèce de boîte osseuse couverte de plaques cornées[225]. Mais pour les Grecs, la carapace ne peut être assimilée ni à de la corne ni à de l'os. Elle est en pierre. Selon un autre usage, on la qualifie de *keramos*, de *khutra* et d'*ostrakon*, tous termes qui se réfèrent à la « terre cuite »[226]. Pierre ou terre cuite, la carapace de la tortue appartient par conséquent non pas au règne animal mais au règne « inanimé » ou minéral.

Si l'on suit Ésope, cette carapace est en fait une « maison », un *oikos*, dans lequel l'animal a été condamné à vivre par Zeus lui-même, pour avoir refusé d'aller aux noces de Zeus et d'Héra[227]. *Oikos philos, oikos aristos*, « la maison qui est à soi est la meilleure des maisons », avait répondu la tortue à Zeus, qui était venu lui demander pourquoi elle n'avait pas daigné se déplacer pour assister au mariage. Pour Aristophane, cette maison de pierre est protégée de « tuiles », qui la rendent invulnérable[228]. L'animal habite cette maison, qui résonnera de musique une fois qu'elle sera vidée de son occupant. Il en va de même pour la coquille, fait d'ailleurs remarquer Théognis[229]. L'animal habite une pierre dont il ne peut sortir de son vivant. Il habite même en fait sous une pierre qui est une sorte de pierre funéraire dans la mesure où *lithos* et *oikos* peuvent tous deux désigner des monuments funéraires[230]. La tortue occupe donc une position, du plus haut intérêt symbolique, entre le monde animal et le monde minéral. Entre la vie et la mort[231]. Elle est située à l'intersection entre la vie animée et la pierre inanimée. La tortue est une sorte de pierre qui respire. Et ce n'est pas une formule gratuite. En grec, la cage thoracique, lieu de la respiration, peut en effet être désignée par le terme *khelus*, « tortue », « lyre » et donc également « thorax » (le terme *kitharos* présente un cas pratiquement analogue)[232]. La cage thoracique, qui loge les poumons et le cœur, est une « tortue », ou mieux : une « carapace de tortue ». L'un des paradoxes de la tortue – et peut-être le plus significatif – est en effet qu'elle respire dans la pierre, qu'elle vit, animée, dans ce qui est mort, qu'elle est à la fois, comme le *petros* de Battos, chaude et froide.

L'analogie qui se laisse entrevoir entre la tortue et la pierre tombale de Battos fait ressortir la correspondance qui lie l'invention de la lyre et la

pétrification infligée au Bavard. Il s'agit en fait de deux volets symétriques et opposés, situés de chaque côté du point central que constitue le Vol des Bœufs perpétré par Hermès. La mise en perspective des différentes versions relatives à cet épisode fait ressortir la relation qui rapproche la lyre de la pierre tombale. C'est une relation qui est marquée d'un côté par la co-naturalité de la carapace de la tortue et de la pierre{233} et d'un autre côté par l'opposition entre les deux mouvements respectivement suggérés par la lyre et par la pierre tombale, et qui sont tous les deux rendus possibles par Hermès, le dieu du passage. La tortue qui reste pendant toute sa vie muette comme la pierre, chante après sa mort, à partir du moment où elle est changée en lyre. Tandis que Battos, incorrigible bavard de son vivant, se tait aussitôt qu'il est transformé en pierre. Une voix habitera la carapace de la tortue – sept voix même (autant que de voyelles){234} –, tandis que le silence enveloppera Battos, une fois pétrifié. Dans cette perspective, tout se passe comme si la lyre incarnait le mouvement qui mène du silence au son, de la mutité au chant, et qui va d'un certain point de vue de la mort vers la vie. La pierre tombale représente en revanche le mouvement inverse, celui qui va de la vie à la mort, de la parole au silence. La pierre tombale bloque le retour du défunt. La lyre, au contraire, ouvre la possibilité de son retour.

La co-naturalité de la carapace de tortue et de la pierre semble confirmée par un célèbre récit de fondation, déjà connu d'Hésiode : la construction des murs de Thèbes due au lyriste Amphion{235}. Le son de sa lyre a pour effet que les blocs de pierre bougent d'eux-mêmes et viennent se mettre en place sur les murailles. Premier joueur de lyre parmi les mortels, selon une opinion déjà mentionnée en début de chapitre, Amphion avait reçu sa lyre d'Hermès lui-même pour avoir été le premier à lui élever un autel{236}. Pausanias rapporte d'ailleurs la tradition attachée au tombeau d'Amphion, selon laquelle les blocs de pierre grossièrement taillés qui entouraient son *mnêma* (« monument ») étaient les *petrai* qui avaient obéi au son de sa lyre{237}.

La lyre intervient également dans une autre histoire de fondation, qui présente cependant une petite difficulté terminologique : Pausanias emploie en effet le terme *kithara*, et non pas *lura*. En revanche, dans l'épigramme de l'*Anthologie palatine* qui raconte la même histoire, les deux termes sont utilisés et, du côté latin, Ovide emploie *lyra*{238}. On sait qu'il existe un certain flou terminologique dans ce domaine, où, ainsi qu'on le verra, le même instrument peut être désigné comme *lura* et comme *kithara* – on

notera d'ailleurs que l'*Hymne homérique à Hermès* emploie le verbe *kitharizein* avec le sens de « jouer sur la *lura* »[239]. L'histoire en question (et qu'il faut peut-être utiliser avec quelque réserve) est celle de la construction de l'acropole d'Alkathoos à Mégare. Apollon aurait participé en personne à cet ouvrage et pour avoir les mains libres, il aurait déposé son instrument sur une pierre, qui, depuis présentait ce prodige que, lorsqu'on la frappait avec un galet, elle rendait le même son qu'une lyre[240].

Le récit qui évoque Amphion et la construction des murailles de Thèbes met sans aucun doute en évidence la résonance profonde qui existe entre l'instrument inventé par Hermès et la pierre. La même résonance est perceptible dans le mythe d'Orphée, lequel faisait se mouvoir avec sa lyre les pierres, les arbres et les animaux[241]. On a vu les raisons d'être de la relation qui rapproche la carapace de la tortue de la pierre. Qu'en est-il en revanche des arbres et des animaux ? Car la lyre d'Orphée agit non seulement sur le règne « inanimé » ou minéral, mais aussi sur les deux autres règnes[242]. Un phénomène auquel on peut essayer de répondre en suggérant l'hypothèse suivante. On sait que la lyre était fabriquée à partir d'un matériau qui, aux yeux des Grecs, provenait du règne minéral mais aussi avec du matériau non seulement végétal (roseau et bois) mais aussi animal (peau de bœuf et boyaux de brebis)[243]. Ce qui signifie que la lyre – contrairement à la *kithara*, par exemple –, de par les matériaux qui entraient dans sa construction, « contenait » en elle les trois règnes de la nature. Le fait que la musique d'Orphée ait également agi sur l'eau courante des fleuves[244] n'est pas un obstacle à cette explication. Soit parce que l'eau est considérée comme appartenant au même règne que les pierres[245], soit parce que c'est la voix même d'Orphée qui est perçue, ainsi que le sont d'ailleurs toutes les voix dans la culture grecque, comme une *rhusis*, « un écoulement, un courant » (la voix « coule » en grec, on la « verse »)[246]. Ce qui la rend apte à agir sur l'eau par un effet de similitude analogue à celui que nous avons vu à l'œuvre entre la carapace de tortue et la pierre.

La puissance d'attraction de la lyre : la lyre d'Orphée

Quelle que soit la validité de cette hypothèse, elle nous introduit dans le champ d'action qui est celui d'Orphée, et nous ouvre la possibilité de tester la recevabilité du rapport antithétique précédemment établi entre la lyre et

la pierre tombale. Le récit même de la mort de Kaineus, le héros qui est enfoncé dans la terre et dans la mort par une pierre tombale qui bloque désormais son retour chez les vivants, illustre la manière dont la pierre tombale installe le défunt dans son statut de mort, et marque la limite au-dessus de laquelle le défunt n'a plus de présence. Ici, en-haut, le défunt est définitivement absent. En revanche, si notre hypothèse est correcte, la lyre devrait, inversement, ouvrir la possibilité du retour que la pierre tombale, elle, vise à bloquer. Une scholie à Virgile{247} signale : « Varron dit qu'il y avait un livre d'Orphée appelé la *Lyre*, consacré à l'évocation de l'âme. Et il est dit que les âmes ne peuvent pas remonter sans lyre, *negantur animae sine cithara posse ascendere* »

On a là un exemple du flou terminologique qui fait que la *kithara* vaut une *lura.* Mais ce texte assigne aussi clairement à la lyre la fonction qui est celle que laissait entrevoir la « mise en perspective » des versions qui véhiculent l'épisode du Vol des Bœufs. La lyre orphique est explicitement un instrument de retour – du retour du Royaume des morts (ce qui n'est d'ailleurs pas pour nous surprendre). Le livre qui, dans la tradition orphique, était consacré à ce sujet s'intitulait précisément la *Lyre* et il faisait partie d'un ensemble de livres orphiques qui portaient des titres comme le *Manteau*, le *Filet* et le *Cratère*{248}. Varron, le bibliothécaire de César, le connaissait et en avait résumé le contenu. Selon lui, la lyre était le seul instrument qui permettait aux âmes des défunts de remonter jusqu'au monde des vivants – de même (ajouterions-nous) que la pierre tombale est le seul moyen qui retienne l'âme du défunt dans l'En-bas et l'empêche de hanter les vivants.

Plusieurs éléments ont contribué à faire de la lyre, fabriquée, on l'a vu, à partir d'une carapace de tortue, l'instrument privilégié qui permet le retour hors du monde infernal. L'élément principal tient peut-être au fait que la tortue, qui habite de son vivant sa propre « tombe » *oikos*, *lithos*, se trouve, après sa mort, dotée d'une voix. Mais le comportement de la tortue, tel que les zoologues anciens et modernes l'ont observé, présente un certain nombre de traits qui expliquent aussi la fonction symbolique qui a été confiée à la lyre. Les Grecs le savaient bien, la tortue – et l'espèce qu'ils utilisaient pour fabriquer les lyres ne fait pas exception{249} – enterre non pas ses morts comme le font les humains mais, au contraire, ses œufs{250}. La tortue pond ses œufs dans un trou qu'elle a creusé dans la terre et qu'elle recouvre après, soucieuse, selon Plutarque, de rendre l'endroit *eusemos*, « facilement

reconnaissable par des signes », plus précisément par les empreintes quasi graphiques de ses pieds (la métaphore scripturale est due à Plutarque lui-même{251}). Une précaution qui lui permet de retrouver l'emplacement au moment de l'éclosion des œufs. Sur ce dernier point, la zoologie moderne serait en désaccord avec Plutarque, ce qui rend son idée peut-être encore plus significative : la ponte est un enterrement qui, au lieu de renvoyer les enterrés dans l'au-delà ou dans l'En-bas, les prépare pour un retour vers la lumière, vers leurs congénères et leurs proches.

Et ce n'est pas tout : la tortue s'enterre elle-même – afin de survivre pendant l'hiver. À l'égal de l'ours ou du serpent, la tortue hiberne, *phôleuei*{252}. Une fois l'hiver arrivé, elle se retrouve sous terre, dans un état semblable à la mort (et qui peut parfois mener à la mort si l'hiver est trop rude), un état dont elle revient normalement en mars-avril{253}. Autant que ses petits, la tortue sort donc de la terre pour retourner dans le monde des vivants. Le modèle shamanique, les Grecs l'avaient donc tout près d'eux ! Ajoutons à ceci un détail dont l'histoire remonte peut-être à la représentation grecque de la tortue : le mot français *tortue* viendrait du bas latin *tartaruca* (pratiquement identique à l'italien *tartaruga*) et signifierait (*bestia*) *Tartarea*, « bête du Tartare »{254}.

La lyre a donc le pouvoir d'attirer vers l'Ici-haut, depuis le monde infernal, les âmes des défunts. C'est tout particulièrement le cas de la lyre d'Orphée, lorsque celui-ci descend aux Enfers pour en ramener son épouse défunte{255}. Armé de sa seule lyre{256}, il descend et ramène effectivement celle que Virgile appelle Eurydice, mais qu'antérieurement la tradition grecque nommait *Agriopê*, « Voix-sauvage »{257}. On ajoutera qu'Eurydice était morte d'une morsure de serpent{258} et que le sang de la tortue, affirme Pline, constitue un remède reconnu contre ce type de morsure{259}. Oublions pour l'instant la version classique de Virgile car, à l'exception de Platon, qui parle de l'échec d'Orphée – la femme qu'il avait ramenée de l'En-bas n'était d'après lui qu'un simulacre{260} –, la tradition prévirgilienne, explorée notamment par Jacques Heurgon, présente comme un succès la descente puis la remontée accomplies par Orphée{261}. Le joueur de lyre a bien réussi à ramener dans le monde des vivants son épouse décédée. La lyre accompagne le retour de « Voix-sauvage », lorsqu'elle franchit le seuil qui sépare la mort de la vie.

Mais ce n'est pas la seule occasion qui est donnée à la lyre d'Orphée de se mesurer avec les forces infernales. Apollonios de Rhodes raconte ainsi un

épisode au cours duquel les Argonautes sont amenés à passer à proximité de l'île d'Anthémoessa, où les Sirènes, avec leur chant irrésistible, attirent les marins vers la mort{262}. C'est alors qu'Orphée, fils d'une Muse (et déjà par là opposé aux Sirènes{263}), en jouant seulement de la lyre, mais sans chanter, réussit à neutraliser la force du chant infernal{264}. Tout se passe comme si la force qui tirait les Argonautes vers l'En-bas, vers la destruction et la mort, était tenue en échec par la force inverse de la lyre, qui les attire vers l'Ici-haut.

La lyre d'Orphée intervient en une autre occasion, cette fois pour marquer le retour d'une âme défunte dans le monde des vivants. Promathidas d'Héraclée, historien utilisé par Apollonios de Rhodes (à en croire les scholies), rapporte en effet que Sthénélos fils d'Aktor, le héros qui accompagnait Héraclès parti combattre les Amazones, avait trouvé la mort en un lieu situé sur la côte sud de la Mer Noire, à l'est d'Héraclée. Lorsque les Argonautes arrivèrent à cet endroit, ils s'arrêtèrent et Orphée déposa sa lyre sur la stèle même de Sthénélos{265} – geste qui d'ailleurs, n'a de sens à notre avis que s'il a été auparavant procédé à une « évocation de l'âme » du héros{266}. En souvenir du geste de dédicace ainsi accompli par Orphée, le lieu avait reçu le nom de « Lyre », *Lurê*{267}. L'évocation dont on postule l'existence dans la version de Promathidas – version que le scholiaste résume d'ailleurs de manière très succincte – trouve un écho dans le récit que nous livre Apollonios de Rhodes{268}. Ce dernier situe l'apparition de Sthénélos *avant* l'intervention d'Orphée, c'est-à-dire au moment où le navire Argo passe à proximité de la côte sur laquelle se trouve le tombeau du héros. C'est alors que Sthénélos, armé comme il l'était au moment de sa mort, apparaît aux Argonautes, lesquels décident aussitôt de se rendre à son tombeau pour y sacrifier. Orphée lui dédie alors sa lyre, déposée sur un autel construit *ad hoc*, comme s'il était important ici de ne pas confondre pierre tombale et lyre{269}. À côté du tombeau avec sa stèle, la lyre est destinée à rester sur l'autel pour commémorer le retour spectaculaire de Sthénélos. Même si elle n'a pas été suscitée par une musique orphique, l'apparition de Sthénélos se trouve cependant liée à tout jamais à l'instrument qui symbolise le retour de chez Perséphone.

Lorsqu'Orphée lui-même meurt déchiré, les femmes thraces jettent sa tête et sa lyre dans la mer{270}. Cette tête fabuleuse et la non moins fabuleuse lyre voyagèrent jusqu'à l'île de Lesbos, où la tête, elle, fut enterrée{271} tandis

que la lyre était fixée sur le tumulus : « Ils mirent la lyre sonore sur le tumulus », dit en effet le poète hellénistique Phanoclès{272}. Pour la tête oraculaire d'Orphée{273}, en effet, ce n'est pas une pierre tombale ordinaire qui convient mais une lyre qui assure le retour régulier de la parole orphique dans le monde des vivants. Cette lyre qui, ainsi que le précise Phanoclès, a déjà réussi à subjuguer les « pierres sans voix », *anaudous petras*, et l'eau sombre de la mer{274}. Elle prend précisément ici la place d'une pierre sans voix, d'une pierre tombale. Orphée parlera.

Or, il faut relever que la « tortue », la *khelônê*, peut être utilisée pour désigner une sorte de tombeau, sans doute par référence à sa forme matérielle, ainsi que cela a pu être le cas de la *khelônê* de Polla à Patara en Asie Mineure, à l'époque impériale{275}. Il reste que la présence de la « tortue » en contexte funéraire est rare (aucun exemple n'est attesté à côté de celui que nous venons de citer) et ce n'est pas sans raison. Pas plus que la lyre, la tortue n'a vocation à servir de signe funéraire. Apollonios de Rhodes précise bien que le héros Sthénélos lui-même n'avait pas reçu la lyre d'Orphée sur sa tombe, comme pierre tombale, mais qu'elle avait été déposée sur un autel voisin, construit à dessein. Bien entendu, Promathidas d'Héraclée n'est pas du même avis et l'on pourrait également mentionner un lécythe attique (cruche funéraire) sur lequel figure un barbitos placé sur une stèle funéraire{276}. Il reste que dans ce contexte, le tumulus d'Orphée apparaît d'autant plus remarquable : ici, la lyre est à sa place en tant que signe funéraire dressé sur une tête qui fut et qui reste loquace même dans la mort (d'abord sur la mer, ensuite en tant qu'oracle).

Mort et survie d'Eschyle

Il faut mentionner, dans une perspective analogue, la figure du poète Eschyle, qui dans les *Grenouilles* d'Aristophane – la scène se joue dans l'Hadès – proclame fièrement : « Ma poésie n'est pas morte avec moi{277}. » Une constatation qui est en quelque sorte confirmée par la *Vie* du poète, laquelle précise qu'il avait remporté plusieurs victoires après sa mort{278}. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit choisi par Dionysos dans les *Grenouilles* comme le poète le plus digne d'être ramené de l'Hadès à Athènes{279}. Il remontera. Eschyle qui savait que le thrène, la lamentation funèbre chantée, s'exécutait *aneu luras*, « sans lyre »{280} (la lyre n'est pas utilisée dans la

musique de deuil), associe en revanche étroitement sa propre poésie à la « petite lyre », *lurion*, lyre dont la poésie de son adversaire, Euripide, estime pouvoir se passer{281} : ce dernier est inférieur comme poète et il ne remontera pas.

Or, à propos de la mort d'Eschyle, la *Vie* du poète raconte la fable suivante : « Un aigle s'était emparé d'une tortue et n'arrivait pas à attraper la queue de sa victime si bien qu'il la jeta sur des rochers, *petrai*, afin de casser sa carapace. Mais la tortue, tombant sur le poète, le tua{282}. » Bien entendu, sur le tombeau d'Eschyle on dressa une stèle funéraire, non pas une lyre ni une tortue. Sa stèle est en effet connue : elle portait une inscription qui avait ceci de remarquable qu'elle ne faisait aucun cas de l'activité poétique du défunt, seul était mentionné son courage à Marathon. Les gens du monde du théâtre se rendaient auprès de cette stèle pour y sacrifier{283}. Ce qui ne disqualifie pas pour autant la fable dans la perspective qui est la nôtre. Le scénario de la fable – dont Élien connaît une variante{284}, ainsi qu'Ésope{285} – évoque le sort que connut le roi Kaineus, maintenu dans la terre et dans la mort par sa propre stèle funéraire. De façon analogue, Eschyle a été précipité dans la mort par une tortue venue du ciel, comme par la volonté de Zeus lui-même, dont une image montre le dieu debout avec une tortue dans la main et un aigle à ses pieds{286}. Mais si la tortue qui précipite Eschyle dans la mort rappelle la pierre tombale de Kaineus, elle s'en distingue en même temps. Elle constitue même l'inversion logique de cette pierre tombale (ainsi que de toute pierre tombale « normale ») par le fait qu'elle symbolise le retour du monde infernal : après chaque hibernation, la tortue remonte du même monde souterrain qui l'a vu naître. Comme le fait la lyre sur le tombeau d'Orphée, la tortue du récit symbolise, nous semble-t-il, la possibilité d'un retour du défunt. En d'autres termes, la façon légendaire dont Eschyle a trouvé la mort suggère qu'il fera entendre sa voix ici-haut. Sa « petite lyre » résonnera.

La grêle en échec

Ainsi, la lyre, faite d'une carapace de tortue, apparaît-elle comme l'inversion logique de la pierre tombale, tout en étant apparentée à elle par son matériau de nature « minérale ». En ce qui concerne la tortue, ce type d'inversion logique peut être étudié sur un autre plan, ce dont témoigne le

rapport existant entre la grêle et la tortue – rapport d'ordre météorologique qui est peut-être moins surprenant si l'on pense à la fable qu'on vient de lire.

L'*Hymne homérique à Hermès* contient, au vers 37, une brève allusion à l'emploi de la tortue vivante utilisée comme protection, *ekhma*, contre le malheur qui peut nous tomber dessus, *epêlusiês polupêmonos*. Gardons-nous bien de parler ici de « magie » ou de « witchcraft », ainsi que le font les traducteurs du passage{287}. Il faut prendre le texte à la lettre, et d'abord en tenant compte du terme *zôousa*, « vivante », qui qualifie la tortue et exclut toute référence à une utilisation de la chair, du sang et de la bile de la tortue à des fins magiques{288}. Il y a ensuite le fait que cette tortue vivante est présentée comme l'agent qui permet de « retenir » ou de « tenir en échec » (c'est-à-dire *ekhein*, dont *ekhma* est le nom d'action) ce qui peut « arriver{289} » de dommageable à un individu ou à un objet. Donc, comme une protection contre une « sur-venue », *epêlusiê*, porteuse de malheurs, pour rester très près du texte grec{290}. Les dictionnaires, au contraire, traduisent *epêlusiê* par « magie, ensorcellement », en se basant sur une glose d'Hésychios{291}. Mais de quelle nature pourrait être cette « magie malfaisante » (*mischievous witchcraft*) contre laquelle la tortue vivante constituerait une protection ? Nous ne saurions le dire. En revanche, si l'on prend le mot à la lettre en traduisant par exemple « ce-qui-peut-nous-tomber-dessus » – le sens « attaque » est en fait attesté{292} –, la référence semble tout de suite évidente : dans leur commentaire classique, Allen, Halliday et Sikes citent avec raison un passage des *Géoponiques*, où la tortue vivante, manipulée de façon adéquate, est précisément considérée comme le moyen d'empêcher la grêle de tomber sur les vignes{293} – une protection contre la « survenue » ou l'« attaque » de la grêle. Ce qui nous ramène au paysage qui est celui de l'*Hymne homérique à Hermès*, puisque, on s'en souvient, le Vieillard d'Onchestos est justement occupé à travailler dans son vignoble lorsqu'Hermès passe{294}.

Or, le texte des *Géoponiques* précise qu'il faut prendre une tortue vivante, la placer sur le dos dans sa main droite, puis, en la portant de cette façon, la promener partout dans le vignoble. Après quoi on la place, toujours sur le dos, au milieu du vignoble, en disposant de la terre autour d'elle de façon à empêcher l'animal de se retourner. Si l'on procède de cette manière, aucune grêle, *khalaza*, ne tombera sur le vignoble ainsi protégé{295}.

Quelle est donc la logique susceptible de transformer une tortue vivante, retournée sur le dos, en un remède ou une protection contre la grêle ?

Quelles sont les propriétés de la tortue qui expliquent sa capacité à tenir la grêle en échec, à la retenir là-haut en l'empêchant de tomber ? Comment comprendre son pouvoir de protection alors que toute analogie avec la figure du toit protecteur{296} est écartée par le simple fait que la tortue doit être mise sur le dos pour être efficace ? Nous avons pu voir que la tortue, qui habite la frontière entre la vie et la mort, est un phénomène profondément paradoxal. Or, en météorologie, c'est aussi le cas de la grêle{297}. Contrairement à la neige et à la pluie, la grêle est un phénomène céleste qui n'a pas d'équivalent terrestre – ce qu'est le givre pour la neige, et la rosée pour la pluie –, dit Aristote dans les *Météorologiques*{298}. La grêle est constituée de glace, mais d'une glace un peu particulière : elle est absente l'hiver et ne tombe que pendant la partie chaude de l'année, et même au moment le plus chaud de l'été. En outre, elle est plus fréquente dans les pays chauds que dans les pays tempérés (contrairement à la neige et au givre){299}. Elle descend avec un grand bruit, *psophos*, sur terre{300}, semant la terreur et ruinant vignes et jardins. C'est très vraisemblablement le caractère sonore de la grêle qui a suggéré aux Béotiens de rendre un culte à Apollon – dieu des phénomènes sonores{301} – sous l'épithète *Khalazios*{302}, épithète qui, cela n'a rien de surprenant, est aussi celle de Zeus{303}.

Si l'on suit Aristote, la grêle est le résultat d'une solidification, *pêxis*{304}. Or, « parmi les corps solides, tous ceux dont la solidification est due au froid sont à base d'eau, comme la glace, la neige, la grêle, le givre ; ceux qui sont solidifiés par le chaud sont à base de terre, comme le *keramos*, le fromage, le nitre, le sel{305}. » Ainsi qu'on peut le constater, nous avons gardé un mot grec dans cette traduction, à savoir *keramos*, « terre cuite ». *Keramos*, on s'en souvient, était précisément l'un des termes employés, à côté de *lithos*, pour qualifier la carapace de la tortue{306}. La « terre cuite » de la carapace de tortue est donc de la terre solidifiée, de même que la grêle est de l'eau solidifiée. Et si la solidification de la terre par l'évaporation est un processus lent, Aristote souligne la rapidité de la solidification par laquelle la grêle est formée{307}. Si bien que les deux matières, carapace de tortue et grêle, s'opposent sous toute une série d'aspects qu'il convient de mettre sous forme de tableau :

	substance	***solidification***	***vitesse***	***niveau***	***sonorité***
GRÊLE	eau	froide	rapide	céleste	bruit
CARAPACE	terre	chaude	lente	terrestre	silence

On le voit, nous avons pris en compte ici l'opposition entre le bruit que fait la grêle, lorsqu'elle s'abat sur les maisons et les jardins, et le silence qui caractérise la tortue vivante.

Parmi les objets qui sont susceptibles d'empêcher la chute de grêle, les *Géoponiques* listent, à côté de la tortue, le *katoptron*, le « miroir »[{308}]. En tournant un miroir vers le nuage qui menace, on l'éloigne. Comme si le nuage s'effrayait de l'image de lui-même que lui donne à voir le miroir et prenait la fuite. Or, l'efficacité de la tortue ne relèverait-elle pas d'une logique similaire ? D'une certaine façon, la tortue qui marche sur quatre pattes, représente une sorte d'inversion logique de la grêle. En revanche, une fois qu'on l'a retournée dans l'espace concret du vignoble, elle se transforme en son propre contraire, devenant par là même une espèce d'« image » de la grêle, une grêle « logique »[{309}], capable, autant que l'image du miroir, de tenir la grêle en échec. En ce qui concerne le caractère ambigu de cette inversion, à la fois spatiale et logique, on peut invoquer la scène où Zeus, venu mettre Lycaon à l'épreuve, se met à table selon les règles de l'hospitalité pour se faire servir un repas qui est, en réalité, la négation ou l'inversion d'un repas d'hospitalité, puisqu'il est préparé avec de la chair humaine : le dieu renverse la table, geste concret qui transforme la commensalité en sa propre négation[{310}].

Retournements et inversions

Fermons ici la parenthèse et essayons de tirer profit de l'examen rapide qui a été mené du renversement ou du retournement de la tortue que mentionnent les *Géoponiques*. D'abord, dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Car bien que le texte présente une difficulté de vocabulaire, il semble bien que la transformation de la tortue vivante en lyre opérée par Hermès soit scellée par l'inversion concrète, c'est-à-dire, par le renversement qu'il fait subir à son corps : le jeune dieu met la tortue sur le dos pour la tuer[{311}]. De silencieuse qu'elle était, elle se mettra à chanter. Après avoir incarné l'inversion concrète d'une tortue vivante (et donc, « logiquement », une tortue morte), elle deviendra l'inversion concrète d'une tortue morte (et donc, « logiquement », une tortue vivante). Le retournement dans l'espace

concret transforme le statut de la bête, d'animal en instrument, de silencieuse en chantante, de « morte » en « vivante ».

Une opération comparable, mais en sens inverse, est accomplie plus tard par Apollon. On se rappelle le concours de musique qui opposait le satyre Marsyas, joueur d'*aulos*, à Apollon, joueur de lyre{312}. Dans ce concours, Apollon accomplit un geste que son adversaire est dans l'impossibilité d'imiter, car le dieu inverse son instrument en jouant{313}. Les montants de la lyre pointent donc vers le sol. Une opération de cette nature n'est pas possible avec l'*aulos*, et, par conséquent, Apollon est jugé vainqueur du concours et a acquis le droit d'imposer sa volonté au vaincu. Il l'écorche vivant ; Marsyas meurt. Or, si l'on considère le geste effectué par Apollon – et que Marsyas n'arrive pas à répéter –, il est permis de se demander s'il ne signifie pas déjà la mort du satyre. Car si la lyre est l'instrument grâce auquel les âmes peuvent remonter à la lumière, une lyre inversée devient l'instrument grâce auquel elles sont renvoyées dans l'obscurité de la mort. Autrement dit, la lyre inversée dans l'espace n'est autre que le signe funéraire, marquant le départ du défunt dans l'En-bas – de même que la tortue inversée n'est autre que la grêle que le nuage voit dans le miroir et qui le fait fuir.

Pour conclure cette analyse de façon provisoire, il est nécessaire de retourner au récit qui nous a fourni notre point de départ, à savoir le Vol des Bœufs opéré par Hermès. Ainsi qu'on l'a souligné, ce vol est raconté essentiellement de deux façons distinctes : une tradition l'associe à l'« invention » de la pierre tombale, l'autre à l'invention de la lyre. La première tradition est la tradition hésiodique, la deuxième est celle de l'*Hymne homérique à Hermès*. Or, si l'on part du fait que la pierre tombale doit être une « invention » très ancienne, tandis que celle de la lyre est relativement récente, il ne paraît pas absurde d'assumer que la tradition hésiodique est plus ancienne que la tradition de l'*Hymne*. Et cet argument intuitif peut être corroboré par d'autres plus solides, fournis par Norman O. Brown, qui a mis en évidence le caractère secondaire de l'*Hymne homérique à Hermès* par rapport à la tradition hésiodique{314}. En d'autres termes, l'« invention de la pierre tombale » – la pétrification de Battos – est l'histoire que l'*Hymne* renverse joyeusement lorsque, pour la première fois, il assigne une place à la lyre dans l'imaginaire grec. Plus exactement, l'*Hymne homérique à Hermès*, *parodiant* le récit des *Grandes Ehées*, transforme Hermès adulte – ce qu'est le pétrificateur de Battos – en un

nouveau-né malin, en petit coquin et filou[315]. Voilà la tradition au travail, assurant son propre processus de rajeunissement[316].

Chapitre 5
Destinées de musiciens

Kérambos

Le lucane-lyre

S'il est vrai que, dans la tradition grecque, l'invention de la lyre revient au dieu Hermès, le premier homme à avoir joué de la lyre porte en revanche, on l'a vu, tantôt le nom d'Orphée, tantôt celui d'Amphion, ou encore celui de Kérambos{317}. Dans cette triade apparemment trifonctionnelle – dans la mesure où elle prête à l'« archilyriste » une identité tantôt religieuse, tantôt royale, tantôt pastorale{318} –, le personnage le moins connu est à coup sûr Kérambos, figure marginale de la mythologie grecque qui n'a fait objet que de peu de recherches. Parmi lesquelles on retiendra celle de Manolis Papathomopoulos, dans son édition d'Antoninus Liberalis (voir appendice 1){319}, celle de Stella Georgoudi, dans le précieux article qu'elle a consacré à la transhumance en Grèce ancienne{320}, et celle enfin de Philippe Borgeaud, dans sa monographie très complète sur le dieu Pan{321}.

L'histoire de Kérambos aurait pourtant tout pour intéresser d'autres savants. A côté des informations à la fois sur l'entomologie, comme Manolis Papathomopoulos l'a mis en évidence{322}, et sur la transhumance, fournissant des données que Stella Georgoudi semble être la première à avoir exploitées{323}, elle met en scène une conception de la parole poétique

des plus significatives. Dans un paysage bien défini – celui de l'Othrys (1761 m) et de la vallée du Sperchéios –, le récit du poète hellénistique Nicandre, résumé par Antoninus Liberalis, raconte comment un certain Kérambos, berger ami de Pan et des nymphes, se fâche brusquement avec le dieu et en vient à insulter ses amies de la montagne avant de se voir aussitôt privé de la parole poétique et transformé en lucane, *kerambux*{324} (nom d'insecte rimant avec *bombux*, « ver de soie »).

Or, comme le dit en toutes lettres le résumé d'Antoninus Liberalis, la tête du lucane « ressemble, avec ses cornes, à la lyre que l'on fait avec la carapace de la tortue{325} ». Cette information est en effet si précise qu'elle rend impossible tout doute concernant l'identité de l'insecte : quiconque a eu l'occasion de voir un lucane – le *Lucanus cervus*, à distinguer du *Cerambyx* mal nommé (le capricorne) – sait que la tête du mâle ressemble de façon étonnante à la lyre inventée par Hermès. Raison pour laquelle les enfants grecs, précise Antoninus, ont coutume de lui couper la tête et de la porter ensuite autour du cou comme un pendentif lyriforme et emblématique{326}.

La dénomination scientifique du capricorne, *Cerambyx* (qui aurait dû en fait être celle du lucane), est sans doute responsable du fait que les savants ont eu tendance à ne pas voir la précision de l'information entomologique fournie par Antoninus Liberalis{327} et à oublier de la mettre en rapport avec un passage des *Limiers* de Sophocle, où la lyre inventée par Hermès est comparée au *kerastês kantharos*, au « scarabée pourvu de cornes »{328}, identique, sans doute, au lucane. Les savants ont été mis sur une mauvaise piste. Car si le capricorne est xylophage comme le lucane, sa tête n'a rien d'une lyre. Il ne saurait par conséquent jouer le rôle que le récit lui assigne. Mais une fois qu'il est correctement identifié, l'insecte se présente au contraire – et de façon singulière – comme le pivot du récit entier.

Autrement dit, la tête du lucane est d'une importance proprement capitale pour la construction du récit. D'une certaine manière, le mythe de Kérambos est tout entier contenu dans la tête lyriforme du lucane, de même que, par exemple, la geste d'un héros homérique peut se résumer dans une de ses épithètes{329}. Dans les deux cas, on a affaire à un « cube de bouillon », que le narrateur va diluer savamment dans sa casserole... La différence entre la tête du lucane et l'épithète d'un Ulysse – pensons à son épithète *ptoliporthios*, « destructeur de cités », qui constitue la forme minimale de sa geste{330} – est que la tête de l'insecte est matérielle et tangible (bien que

prise dans un réseau de significations), tandis que l'épithète est de nature purement langagière.

Si la tête du lucane occupe une place capitale dans le récit sur Kérambos, il faut tout de suite relever que c'est Antoninus Liberalis lui-même qui lui assigne cette place à la fin de la *Métamorphose* 22, à la tout dernière ligne du texte, par fidélité, peut-on penser, à cette conception grecque du mythe selon laquelle il ne faut pas « abandonner les mythes au milieu, mais seulement après leur avoir donné une tête, afin qu'un mythe n'erre pas sans tête{331} ». Car la tête du mythe, c'est sa fin. À cet endroit stratégique du récit, Antoninus précise effectivement (et de façon particulièrement pertinente) : « La tête ressemble avec ses cornes, *kerata*, à la lyre, *lura*, qu'on fait avec la carapace de la tortue{332}. »

Les mâchoires hypertrophiées du lucane (mâle) sont donc considérées comme des « cornes », comme des *kerata*. De fait, elles ressemblent à des cornes de cervidé, à des bois de cerf – fait dont témoigne d'ailleurs l'appellation française « cerf-volant » ainsi que le latin *Lucanus cervus* –, et elles sont utilisées comme telles pendant les batailles redoutables que se livrent les lucanes mâles dans le but de se réserver une femelle pour l'accouplement. Dans le monde des insectes, le lucane est un cervidé ; il porte des *kerata* de cerf, des bois de cerf, qui ressemblent aux « cornes » (c'est-à-dire aux montants) de la lyre.

Or, le mot *kerata* n'est évidemment pas sans résonance lorsqu'on arrive à la fin de l'histoire de *Kerambos*. Tout se passe en effet comme si le héros du récit portait un nom porteur d'un trait qui caractéristise à la fois l'instrument dont il a joué pendant son existence d'homme, et l'insecte en lequel il s'est vu transformer. Du point de vue de la construction du récit, de la « mythopoïésis », le nom propre *Kerambos* contient donc déjà l'association qui lie le héros à la lyre et au lucane. Si l'on remonte encore une étape dans la construction du récit, on arrive à son point de départ irréductible, au nom de l'insecte, à savoir *kerambux*, qui bien entendu évoque déjà les mêmes « cornes » lyriformes. Ainsi, à partir du nom commun, on a fabriqué un nom propre, *Kerambos*, porté – de façon, on le verra, particulièrement appropriée – par un joueur de lyre. Le procédé est bien connu : il suffit de citer le cas du nom *Orpheus*, formé à partir de *orphos*, « mérou », et porté par quelqu'un qui gardera certains traits de l'*orphos*{333}.

Ainsi s'établit le lien entre le premier lyriste humain et le lucane, entre *Kerambos* et le *kerambux*, le terme moyen – qui permet le rapprochement –

étant la « lyre faite d'une carapace de tortue » avec ses montants cératomorphes. D'une certaine façon, Kérambos est donc aux lucanes ce qu'Arachné, par exemple, est aux araignées{334}.

Dans la logique de la lecture ou aux yeux du lecteur, le récit transforme en revanche un certain Kérambos en lucane. On peut penser – bien qu'Antoninus Liberalis ne le dise pas explicitement – que cette métamorphose constitue la création même du genre *Lucanus cervus*, selon le schéma bien connu de la fable chargée d'expliquer l'origine des cigales (ou encore des fourmis){335}. Dans cette perspective, Kérambos est antérieur aux lucanes (dont l'appellation rappelle le nom de l'homme métamorphosé), tandis que, dans la perspective de la mythopoïésis (la création des mythes), le nom de l'insecte est antérieur à l'invention du personnage. Or, ce nom d'insecte transformé en nom propre est destiné à produire du sens non seulement sur le plan des « cornes » lyriformes mais aussi sur d'autres plans. Revenons en arrière dans le récit pour mieux saisir la deuxième sémantisation du couple *kerambux-Kerambos*.

La métamorphose du berger

Au départ{336}, Kérambos est un berger qui vit dans la vallée du Sperchéios au sud de l'Othrys, au pied de la montagne. Il possède de grands troupeaux qu'il garde lui-même dans la montagne, avec l'aide des nymphes qu'il divertit en chantant. Son excellence en matière de poésie – de poésie bucolique – lui vaut « l'honneur de voir un jour les nymphes danser au son de sa lyre ». Arrive l'hiver : Pan, dont Kérambos est le protégé, lui conseille de quitter les hauteurs et de descendre faire paître ses troupeaux dans la plaine (au sud-ouest de l'Othrys). Mais « avec la jactance propre à la jeunesse », le berger s'obstine à vouloir rester sur les hauteurs et dans un accès de folie, il se met même à insulter les nymphes – parmi lesquelles se trouve d'ailleurs, à bien regarder les choses, sa propre mère « Eidothéa, nymphe de l'Othrys{337} ». Le berger se met à déclamer une sorte de poème généalogique « à l'envers », satirique, dans lequel il met en doute le fait que les nymphes soient les filles de Zeus{338}, puis il ridiculise les amours que l'une d'entre elles, Diopatra, aurait eues avec Poséidon.

« Kérambos se moquait ainsi méchamment des nymphes, *toiauta men ho Kerambos ekertomêsen eis tas numphas* »{339}, lorsque soudain la neige fit disparaître troupeaux et repères tandis que les nymphes transformaient le berger en lucane, *kerambux*. Le nom propre est encore une fois mis en

résonance : le jeu très marqué entre *Kerambos* et le verbe *kertomein* nous invite à réfléchir sur le sens de ce rapprochement, qui, ainsi qu'on le verra, n'est pas sans rapport avec la façon dont les Grecs perçoivent l'insecte xylophage lui-même.

Plus précisément, c'est l'élément *ker-* du nom propre *Kerambos* qui se trouve rattaché, par Antoninus Liberalis (et vraisemblablement déjà par Nicandre), à la première syllabe du verbe *kertomein*, lequel signifie « adresser des propos mordants à (quelqu'un), railler ». Dans ce verbe, d'étymologie assez difficile, *ker-* est sans doute apparenté à *keirein*, « couper », et donc à la racine (*s*)*ker-*, toujours reconnaissable dans le nom *share*, « portion », en anglais et dans le verbe *scheren*, « couper », en allemand{340}. D'autre part, que l'élément *-tom-* dans *kertomein* vienne ou non de *stom-* (évoquant la bouche ou les mâchoires){341}, il ne peut suggérer, à l'oreille grecque, qu'un rattachement à *temnein*, « couper », ou plutôt à *tomê*, « découpe », ce qui redouble l'efficacité « mordante » du verbe.

En fait, les traits que le récit prête à Kérambos sont déjà d'une certaine manière ceux de l'insecte, puisque, dit Antoninus, « les nymphes le transformèrent en un *kerambux* mangeur de bois, *hulophagos* ; on le voit sur les arbres, il a les dents crochues, *ankulos ek tôn odontôn*, et ne cesse de remuer les mâchoires, *geneia*{342} ». Voilà les « cornes » du lucane transformées en « dents » et – très correctement – en « mâchoires ». Or, ce qui nous intéresse, c'est précisément le fait que l'insecte est un « mangeur de bois ». Dans ce contexte, les nymphes présentes dans le récit font figure de dryades, ou de nymphes des arbres, puisque, dans le poème de Kérambos lui-même, elles se transforment précisément en arbres{343}. Autrement dit, le rapport qui existe entre le lucane et les arbres est analogue, dans le récit, au rapport qui lie le berger aux dryades, objets de ses insultes « mordantes ».

La disparition des arbres ensevelis sous la neige, qui précède la métamorphose de Kérambos en lucane, a bien entendu un sens littéral : la chute de neige est si abondante que les repères du paysage – sentiers et arbres – disparaissent. Mais étant donné le rapport que Kérambos entretient avec les nymphes (qu'il transforme lui-même en arbres dans son poème), cette disparition le punit en quelque sorte par anticipation : celui qui a attaqué les nymphes dendromorphes ne trouvera pas d'arbre lorsqu'il sera transformé en insecte xylophage.

De cette façon, le récit de Nicandre et d'Antoninus Liberalis se trouve de nouveau *in nuce* dans le nom propre du personnage principal. De

Kerambos. Ou, pour dire les choses d'une autre façon : les possibilités sémantiques du nom propre (dérivé d'un nom d'insecte déjà chargé des mêmes possibilités) constituent la matrice du récit, en suggérant une narration, en proposant une piste, en imposant un scénario. La première sémantisation du nom propre, qui associe Kérambos aux *kerata*, n'est donc pas « en contradiction » avec la deuxième, qui l'associe au verbe *kertomein* (et par là au verbe *keirein*, « couper », aux noms *stoma*, « bouche, mâchoires », et *tomê*, « découpe, dissection »). Il n'est pas nécessaire de choisir entre ces deux possibilités, en apparence contradictoires et logiquement incompatibles ; au contraire, le récit les retient toutes les deux pour son plus grand profit. Les deux exégèses du nom propre, préalables à la mythopoïésis, constituent ainsi le socle d'un récit auquel elles fournissent son cadre narratif.

La double faute de Kérambos

Mais à ces deux sémantisations du nom *Kerambos*, porté par un berger qui chante pour les nymphes de la montagne, il s'en ajoute une troisième, que le bref résumé qui a été fait du récit permet de pointer. Car, si la première syllabe du nom évoque les montants de la lyre, elle évoque également – il est temps maintenant de le constater – les deux *kerata* du dieu Pan, le dieu *dikerôs*, « à deux cornes »{344}. Et le lecteur de l'*Hymne homérique à Pan* le sait : qui dit Pan dit nymphes. D'où la présence quasi automatique des nymphes dans l'histoire de Kérambos, placée, ainsi qu'on a pu le constater, sous le signe de Pan plutôt que sous celui d'Hermès, père de Pan, bien entendu, et inventeur de la lyre. Dans l'*Hymne homérique à Pan*, les nymphes chantent en fait, pour Pan lui-même, les Amours d'Hermès et de la fille de Dryops, c'est-à-dire les Amours des parents du dieu à deux cornes{345}. Ainsi, le scénario de l'histoire de Kérambos inverse en quelque sorte celui de l'*Hymne* : chez Antoninus Liberalis, les nymphes écoutent le chant mensonger de Kérambos, qui évoque les Amours de Poséidon avec Diopatra, l'une d'entre elles.

Or, ces trois sémantisations du nom Kérambos doivent être confrontées au fait lexical que voici : *kerambux*, nous dit Antoninus Liberalis, est le nom *thessalien* de l'insecte. Normalement, dit-il, on l'appelle « bœuf lignivore », *xulophagos boûs*{346}. De son côté, Aristote préfère à la variante thessalienne la forme *karambios*{347}. Or, si Antoninus Liberalis et Nicandre choisissent *kerambux*, leur choix peut être dû à la géographie linguistique

dans la mesure où leur récit est localisé sur l'Othrys, dont le versant nord descend vers la Thessalie. Mais la vraie raison est toute autre : la construction du récit doit presque tout au nom *kerambux* qui, par sa double ouverture sémantique, constitue sa matrice. La mythopoïésis est étroitement liée au nom *kerambux*, et ne pourrait en aucun cas dépendre de *karambios* (ou de *xulophagos bous*). Car dans le *kerambux* – le mot et la chose – se retrouvent : d'un côté, les *kerata* de la lyre et du dieu à deux cornes et, de l'autre, la raillerie incisive du verbe *kertomein*. Rien de tout cela dans *karambios*.

Pour avoir insulté les nymphes, Kérambos subit la punition de la métamorphose. Sa faute se situe ici, sur le plan exclusivement poétique : c'est la nature *mensongère* de son poème généalogique qui lui vaut l'hostilité des nymphes. Rien de surprenant dans les mensonges que déclame Kérambos : c'est un compositeur de « poèmes bucoliques », dit Antoninus Liberalis, et *boukolein* signifie non seulement « composer de la poésie pastorale » mais encore « tromper, mentir »[348]. En quoi consistent ses mensonges ? Kérambos prétend que les nymphes sont les filles non pas de Zeus mais de Sperchéios et de Deinô. Généalogie caricaturée qui rappelle non seulement le premier chant (vrai, celui-là) d'Hermès, célébrant les amours secrets de Zeus et de Maïa[349], interdits de divulgation, mais encore – et surtout – l'histoire « à l'envers » racontée par les Piérides dans leur joute avec les Muses au Livre V des *Métamorphoses* d'Ovide.

Filles du roi Piéros, les neuf Piérides, pleines d'arrogance, lancent un défi aux Muses : « Arrêtez de tromper la plèbe inculte avec vos absurdités mielleuses ; si vous avez quelque confiance en vous, ô déesses de Thespies, mesurez-vous avec nous[350] ! » Les Muses relèvent, non sans hésitation, ce défi désobligeant, et un jury de nymphes est élu. L'une des Piérides commence la joute. Elle chante une Gigantomachie « à l'envers », dans laquelle les dieux olympiens sont vaincus par les géants et chassés jusqu'en Egypte, où, désormais, ils revêtent des formes animalières : Jupiter est transformé en taureau, Apollon en corbeau, Bacchus en bouc, Diane en chatte, Junon en vache, Vénus en poisson et Mercure en ibis[351]. Suit le chant de Calliopé, qui, on s'en doute, remporte la victoire[352]. Les Piérides, furieuses de leur défaite, continuent alors d'insulter les Muses jusqu'à ce que celles-ci les transforment en pies, une nouvelle espèce d'oiseaux qui remplira désormais les airs de sa « jacasserie rauque »[353]. Une punition approuvée par Minerve qui, tout au début du Livre VI, conclut avec cet

avertissement : « Ne permettons pas qu'on méprise impunément notre divinité[354] ! »

Mais la faute de Kérambos est double, poétique *et* pastorale. Avant de chanter la généalogie désobligeante qu'il fera suivre du récit des Amours de Poséidon et de la nymphe Diopatra, il s'entête à ne pas vouloir descendre des hauteurs de l'Othrys, ainsi qu'il aurait dû le faire, en bon berger, à la fin de la saison chaude. En tant que *Nomios*[355], dieu des bergers, Pan lui a conseillé de quitter les hauteurs sauvages et de conduire le bétail dans la vallée, car l'hiver sera, au dire du dieu, « d'une âpreté incroyable[356] ». Kérambos ne l'écoute pas, comme si son savoir en matière de transhumance était supérieur à celui du dieu. Mais comment le savoir pastoral d'un berger pourrait-il triompher du savoir de Pan, maître des « parcours rocheux », *petrêenta keleutha*[357], de la montagne ? C'est une impossibilité totale. Le croire, c'est déjà commettre une impiété. Car le savoir humain – qu'il s'agisse du tir à l'arc, du tissage, de la transhumance ou du chant – dépend totalement du savoir divin, auquel il ne saurait s'opposer.

Exemple classique : celui de Thamyris dans le Catalogue des Vaisseaux d'Homère[358]. Aède célèbre, celui-ci se vante de pouvoir chanter mieux que les Muses elles-mêmes. En se croyant supérieur aux Muses, il oublie que le chant de l'aède est un « don » reçu précisément des Muses. En réalité, l'aède ne peut le revendiquer comme le sien, comme sa « propriété privée ». Lorsque, dans un moment d'*hubris*, Thamyris ose le faire, il est privé du chant. Il ne chantera plus. Certes, sa punition ne comporte pas de métamorphose – nous ne sommes ici ni chez Ovide ni chez Antoninus Liberalis –, mais elle s'inscrit dans la même logique que celle qu'Ovide met en œuvre, dans les Livres V et VI des *Métamorphoses*, avec les récits bien connus qui disent le sort qui a frappé les Piérides, Arachné[359] ou Marsyas[360].

À première vue, l'analogie entre Kérambos et Thamyris ne semble pas impliquer la dimension proprement poétique du récit d'Antoninus Liberalis. La *hubris* de Kérambos concerne la transhumance, tandis que celle de Thamyris concerne le chant. Or, il suffit de lire la onzième *Olympique* de Pindare pour s'apercevoir que l'activité pastorale se métaphorise facilement en chant : le poète thébain dit qu'il fait « paître », *poimainein*, les thèmes de sa poésie[361]. Ce qui invite à assimiler les troupeaux de Kérambos aux « thèmes de sa poésie », et a pour effet que la houlette du berger peut se confondre avec celle de l'aède ou du rhapsode.

Si nous possédions le texte de Nicandre, il nous aurait probablement fourni d'autres éléments à l'appui de cette hypothèse. Dans l'état actuel des choses, nous en trouvons en revanche chez Virgile, poète bucolique comme Kérambos, et très au fait de la métaphore pastorale : « Piérides [ici = Muses], dit Damète dans la troisième *Bucolique*, nourrissez une génisse pour votre lecteur, *lector*{362} ! » Ménalque reprend aussitôt la métaphore en répondant : « Pollion, lui aussi fait des vers modernes ; nourrissez un taureau qui déjà donne de la corne et, de ses sabots, fasse voler le sable{363}. » Même métaphore dans la première *Bucolique*, où Tityre rapporte les mots que lui a adressés le « jeune héros » – Octavien – à Rome : « Faites paître vos bœufs comme avant, mes enfants ; élevez des taureaux{364} ! » C'est déjà l'empereur qui commande des poèmes épiques à des poètes qui étaient jusque-là tournés vers la poésie pastorale.

Kérambos perd donc ses « troupeaux », lesquels, si l'interprétation proposée est juste, recouvrent en fait ses poèmes. Dans le récit d'Antoninus Liberalis : « Mais, bientôt, le froid survint à l'improviste, les torrents gelèrent, une neige abondante tomba et les troupeaux, *poimnia*, de Kérambos disparurent ainsi que les sentiers et les arbres. » Les troupeaux de Kérambos, d'abord appelés *probata*{365}, puis *poimnia*, sont vraisemblablement des troupeaux de moutons{366}, bien que le terme *probata* puisse aussi désigner des bovins{367}. Et il est vrai que la vallée du Sperchéios était célèbre pour ses bovins. Dans les *Grenouilles* d'Aristophane, Eschyle cite d'ailleurs l'un de ses propres vers, qui va dans ce sens : « O fleuve Sperchéios et tes pâtures de bœufs{368} ! » Mais le fait que les troupeaux de Kérambos paraissent composés d'ovins fait également sens ici, car, sur le versant nord de l'Othrys, le berger Aristée, fils d'Apollon – et qui portait également le nom *Nomios*{369} –, faisait paître, à en croire Apollonios de Rhodes, les moutons des Muses elles-mêmes{370}.

Or, dans la neige ce sont non seulement les moutons du berger qui disparaissent, mais aussi les « sentiers », *atrapoi*, nous dit Antoninus Liberalis. Cette indication confirme d'une certaine manière la lecture métaphorique que nous venons de proposer. Car ce n'est pas seulement le bétail qui peut se métaphoriser en poésie : en Grèce ancienne, le chemin constitue l'une des métaphores les plus puissantes du poème. Pour prendre un exemple : dans le septième *Péan* de Pindare, le poème est considéré comme un « chemin », comme une *hodos*{371}. Si tel est le cas, la disparition des « sentiers » dit la même chose que la disparition des « troupeaux ».

L'une vaut l'autre. Et, nous l'avons vu : la disparition des « arbres » anticipe le fait que Kérambos, transformé en insecte, ne trouvera pas de « matière », *hulê*, pour ses poèmes. Ce dont il est question, dans le récit qui évoque celui qui fut le premier joueur de lyre, c'est donc la poésie : pour avoir refusé la transhumance normale, elle aussi susceptible de se métaphoriser, Kérambos perd la parole poétique.

Que peut signifier, au figuré, la transhumance ? Au premier degré, la transhumance, c'est la migration saisonnière des troupeaux, qui, pendant l'été, profitent des pâturages de la montagne déserte et qui, l'hiver venu, descendent dans les vallées et sur la plaine, plus peuplées, plus civilisées{372}. Kérambos lui-même habite « au pied de la montagne ». C'est là que se trouvent les abris de ses troupeaux. Refuser la transhumance à la fin de l'été, c'est donc refuser le passage d'un espace sauvage, en marge, à un espace plus hospitalier, à une existence plus socialisée. Pan est certes le dieu des « espaces ouverts », des hauteurs – des hauteurs *enneigées* même{373} –, bref, des *eskhatiai* ou « zones périphériques » ; il est étranger à la vie de la cité{374}. Mais il reste le « garant farouche de la transhumance », pour emprunter l'expression heureuse de Borgeaud{375} : en obligeant le berger à descendre de la montagne, il empêche l'activité pastorale de se transformer en un nomadisme que les Grecs considèrent comme barbare{376}.

Au figuré, refuser de descendre des hauteurs enneigées c'est, nous semble-t-il, refuser d'insérer sa propre poésie dans le cadre social qui doit être le sien. C'est refuser la diffusion, la récitation ou la publication de ce que le poète a su élaborer dans sa retraite montagneuse. Les torrents gêlent, la communication est interrompue. Le poète se transforme en animal sauvage. On pourrait même dire que sa solitude est au monde social ce que l'onanisme – que pratique précisément le dieu Pan{377} – est au coït. Déjà Théognis conseillait au « serviteur des Muses » de ne pas garder jalousement pour lui son savoir, sa *sophiê* {378}.

Monde pastoral et activité poétique

La disparition conjointe des troupeaux *et* des sentiers peut ainsi désigner la perte de la parole poétique (mettons entre parenthèses ici celle des arbres, qui désigne la perte de la matière du poème). Il faut encore une fois être attentif au nom Kérambos, qui porte en lui d'une certaine façon, le monde pastoral et l'activité poétique. Constatons d'abord, que *Kerambos* est le

paronyme de *karambas*, mot qui, selon Hésychios, signifie « houlette de berger »[{379}]. Voilà un berger qui « porte bien son nom » – d'autant plus que la houlette du berger peut se confondre avec le « sceptre » que reçut jadis un aède comme Hésiode, à qui son père avait confié les moutons lorsqu'il reçut la visite des Muses sur les pentes de l'Hélicon[{380}].

Ensuite, le même nom propre *Kerambos* rime avec une série de mots à forte résonance poético-musicale (de même que *kerambux* rime avec *bombux* dans le registre entomologique). Il s'agit de *i-ambos*, « ïambe », *dithur-ambos*, « dithyrambe », *thri-ambos* (> *triumphus*, « triomphe »)[{381}], suivis de la vieille *I-ambê*, dont les plaisanteries font rire Déméter endeuillée, et du vieux père *Luk-ambês*, cible quasi rituelle des ïambes d'Archiloque[{382}]. Si le mot *kerambux* constitue le point de départ irréductible de la mythopoïésis, le nom *Kerambos* se présente comme un choix délibéré, qui permet à l'inventeur du récit de bénéficier d'un vocabulaire poético-musical intéressant. Ce vocabulaire nous invite en effet à entendre le nom *Kerambos* non pas tellement comme un écho de *Sêrambos*, nom propre peu flatteur signifiant « Bousier »[{383}] (bien que l'existence de ce nom ait pu suggérer le choix), mais comme un nom de poète, ïambique plutôt que dithyrambique, dont les nymphes insultées vont finalement triompher. C'est en effet son aspect trop « ïambique », moqueur ou satirique, qui vaut à Kérambos d'être métamorphosé en insecte. Ainsi, le premier homme à jouer de la lyre est un poète bien peu « lyrique » au sens moderne du terme.

Il suffit pourtant de se pencher sur la poésie d'Archiloque pour se rendre compte que Kérambos, en tant qu'archilyriste, est bien ancré dans la plus ancienne tradition grecque. Loin d'être une figure inventée de façon gratuite par un poète hellénistique, il est en réalité très proche du poète de Paros. Incisif, Archiloque l'est au plus haut degré ; il n'est pas poète ïambique pour rien. À en croire Pindare, il a poussé le Blâme au point de « ne s'engraisser que de haines farouches[{384}] ». En outre, Archiloque commence précisément sa carrière comme berger. Une inscription de Paros raconte en effet la façon dont il est venu à la poésie, et le récit inscrit dans le marbre est très vraisemblablement tiré d'un poème du corpus archilochéen. Il s'agit en fait d'une des premières *songlines* grecques, comparable à celle, merveilleuse, qui conduit Hermès de l'Olympe jusqu'en Arcadie dans le quatrième *Hymne homérique*.

« On raconte qu'Archiloque, lorsqu'il était encore très jeune, fut envoyé par son père Télésiklès aux champs, plus précisément dans le district appelé les *Leimônes* (“Prés”), afin d'en ramener une vache pour la vendre. Il s'était levé très tôt la nuit et en plein clair de lune, il conduisait la vache vers la ville. Lorsqu'il arriva à l'endroit qu'on appelle les *Lissides* (“[Rochers ?] lisses”), il crut apercevoir un groupe de femmes ; pensant qu'elles rentraient du travail des champs et se rendaient à la ville, il s'approcha et leur adressa des railleries, *skôptein*. Les femmes le reçurent avec des plaisanteries, *meta paidias*, et des rires, *gelôtos*, puis lui demandèrent s'il amenait la vache avec l'intention de la vendre. Il répondit par l'affirmative et elles lui dirent alors qu'elles étaient prêtes à la lui payer un bon prix. Au moment même où elles prononçaient ces mots, elles disparurent ainsi que la vache de sa vue ; en revanche il vit à ses pieds une lyre *lura*. Il perdit alors connaissance, et revint peu après à lui ; il comprit alors que c'étaient les Muses qui s'étaient ainsi manifestées et lui avaient donné la lyre. Il la prit, la ramena en ville et raconta à son père ce qui s'était passé. En entendant le récit et en voyant la lyre, Télésiklès s'émerveilla{385} ».

Les railleries qu'Archiloque adresse aux Muses ne les indisposent donc pas (peut-être parce qu'elles ne « dépassent pas les limites » comme le font celles que Kérambos adresse aux nymphes de l'Othrys). Les Muses semblent au contraire prendre plaisir à répondre sur le même ton. Elles plaisantent, elles rient. Elles sont effectivement sur le même chemin que lui. Elles vont même lui faire don de l'emblème de l'art lyrique, de son nouvel instrument, en échange de la vache qu'il ramène en ville. Car si la valeur de la lyre s'exprime par l'équation « 1 lyre = 1 vache », le contexte nous oblige, bien entendu, à prendre le mot « lyre » au sens large. La lyre désigne non seulement l'instrument qu'Archiloque va utiliser en tant que poète mais encore, par métonymie, son activité poétique entière, qui, contrairement à celle de Kérambos sera parfaitement intégrée dans un monde social. Inversement, la « vache » prendra le sens de « mode de vie pastoral », par référence à l'existence qu'Archiloque a menée jusque-là, cette existence qu'il abandonnera – matériellement mais non pas symboliquement – pour se consacrer à la poésie. L'ancien berger connaîtra la valeur de la lyre.

D'une certaine manière, l'équivalence de ces deux termes, vache et lyre, est fondatrice de l'analogie dont il a déjà été question dans l'analyse du récit de Kérambos : les troupeaux, ce sont les poèmes que le poète-berger fait paître dans la solitude de la montagne, avant de les faire entendre, face à

des auditeurs, en bas, dans la vallée ou dans la plaine. Déjà dans l'*Hymne homérique à Hermès*, cette équivalence s'installe, lorsqu'Apollon, ravi, déclare au petit voleur de bétail : « Tes soins valent bien cinquante vaches{386} ». Il pense ici à la fois à la lyre fabriquée par son demi-frère et à la théogonie que celui-ci vient de chanter. Désormais, Hermès sera le *boêlatês*{387}, qui a cédé sa lyre à Apollon. Dépourvu de l'instrument qu'il a inventé, il se console en quelque sorte en inventant la syrinx des bergers{388}, qui deviendra plus tard l'emblème de son fils Pan. En même temps, il garde des liens avec la lyre, de même qu'Apollon en garde avec les bovins.

Or, l'invention de la syrinx opérée par Hermès fait également sens pour l'histoire de Kérambos qui se trouve placée, nous l'avons dit, non pas sous le signe d'Hermès, mais sous celui de son fils, le dieu Pan. Si Kérambos est en effet le premier homme à avoir *joué* de la lyre, il est en revanche, selon Nicandre et Antoninus Liberalis, l'*inventeur* de la syrinx. En inventant la syrinx, le protégé de Pan prend carrément ici la place d'Hermès. D'une certaine façon, cette usurpation de la position du père semble préfigurer l'attitude qui sera celle de Kérambos lorsqu'il refusera le conseil de Pan.

Mais, quoi qu'il en soit, la syrinx ne peut jouer qu'un rôle de deuxième plan dans l'histoire de Kérambos, étant donné la façon « philologique » ou « philomythique » – « philo-mytho-logique » ? – dont ce récit est construit : si les *ker*ata de la lyre et du dieu Pan sont présents dans le nom *Ker*ambos, le son de la syrinx n'y est qu'indirectement perceptible, comme un écho lointain de la montagne.

Kérambos et l'art lyrique

À la fin d'un parcours qui illustre la manière dont l'histoire de Kérambos se trouve condensée dans le nom porté par le héros (et derrière lui par le nom porté par l'insecte), il convient de retourner au texte fondateur du « lyrique » pour mesurer l'éventuel écart qui sépare le mythe de Kérambos et le mythe de l'invention de la lyre. Car en tant que récit isolé, attesté chez un seul mythographe, qui résume lui-même un poète du IIe siècle avant J.-C., l'histoire de Kérambos a toutes les chances d'être une élucubration tardive, sophistiquée{389}, dépourvue d'enracinement profond dans le terroir archaïque.

Or, il n'en est rien. Après avoir décrit la construction de la lyre par le jeune dieu, l'*Hymne homérique à Hermès* poursuit dans ces termes : « Hermès en éprouvait les cordes tour à tour, avec un plectre ; et sous ses doigts, la lyre rendait un son formidable. Le dieu, qui d'une belle voix soutenait ses accords, s'essayait à improviser – comme les *kouroi* font assauts de railleries, *kertomeousin*, dans un festin[390] ». Si, Sophocle était capable de comparer la lyre à la tête du lucane dans les *Limiers*[391], le compositeur de l'*Hymne homérique* associait déjà, de son côté, l'art du lyriste à la raillerie mordante du *kertomein*.

La première façon – la façon « pré-apollinienne » – de penser l'activité lyrique est en fait celle qui l'associe au *kertomein*, à la raillerie. Mais, ainsi que la référence au festin des *kouroi* l'indique, le mot « première » doit être pris ici dans son acception non pas chronologique mais structurale, qui désigne le caractère fondateur ou, plutôt, *fondamental* du premier chant lyrique exécuté par Hermès – dieu qui, pour le très apollinien Pindare, n'apparaît pas comme le dieu de la lyre mais plutôt comme le « dieu des Jeux », *Enagônios*[392]. Contrairement à ce que l'on pourrait croire en lisant le poète thébain, la raillerie est en fait constitutive de l'art lyrique. Souvent refoulée, elle se rencontre, pleine de tonus, dans son *arkhê*. Ainsi, la faute de Kérambos est moins en fin de compte, d'avoir renoué avec cette conception fondatrice du lyrique – et qui fut celle du grand Archiloque – que de ne pas avoir conduit ses troupeaux lyriques, des hauteurs où règne le dieu Pan, au monde civilisé qui réserve une place même à la poésie la plus « mordante », – à condition qu'elle soit socialement intégrée, tournée vers la cité et non pas vers l'espace solitaire et sauvage.

Les Satyres joueurs de lyre

Lorsqu'Apollon, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, entreprend de chercher les vaches qu'on lui a volées, il se renseigne auprès du « Vieillard d'Onchestos », qui, après un moment d'hésitation, lui fournit les informations dont il a besoin : un petit garçon, dit-il, qui tenait un bâton à la main est bien passé ; il suivait un troupeau à la marche curieusement rétrograde[393]. De façon prudente mais désintéressée, le Vieillard dévoile ainsi le secret que le petit voleur lui a pourtant recommandé de garder pour lui[394].

Ainsi que nous avons eu l'occasion de le rappeler plus haut, cet acte de dénonciation a un parallèle dans la tradition hésiodique qui raconte le même vol. Il y assume cependant, un caractère différent{395}. Chez Antoninus Liberalis, qui est notre source pour cette autre tradition, Hermès passe furtivement avec son troupeau auprès d'un rocher habité par un certain Battos : celui-ci exige une contrepartie pour ne pas divulguer le secret, et Hermès la lui promet. Peu après, le dieu revient sous un déguisement – dans le but de tester Battos, à qui il fait facilement vendre la mèche : en punition de quoi le Bavard est transformé en pierre{396}.

En dépit du sort différent qui leur est réservé, le Vieillard d'Onchestos et Battos occupent néanmoins, dans les versions respectives du récit, une position qu'on peut qualifier d'analogue. Car tous deux *révèlent le secret du vol*. Or, si la révélation faite par le Vieillard à Apollon met le dieu sur la bonne piste, elle ne suit pas la promesse d'une contrepartie ; elle est la réponse, quelque peu tâtonnante, à une question simple et directe. Au contraire, Battos révèle ce qu'il sait dans l'espoir manifeste d'obtenir un manteau de laine – signe symbolique de la collaboration envisagée{397} –, mais sa révélation ne sera d'aucune aide pour les recherches que conduit Apollon, puisqu'elle s'adresse non pas au propriétaire des vaches mais à Hermès déguisé, c'est-à-dire au voleur lui-même.

En lisant la version rapportée par Sophocle dans le long fragment des *Limiers*, on se rend vite compte que le rôle du Vieillard ou de Battos, à savoir le rôle du « révélateur », y est joué par Silène et la troupe des Satyres{398}. Et comme dans la version de l'*Hymne homérique à Hermès*, c'est à Apollon que la révélation va être faite ; comme dans la version « hésiodique », l'information sera rémunérée{399}.

Si le Vieillard d'Onchestos, Battos et les Satyres occupent ainsi des positions analogues, il importe pourtant de souligner que l'épisode dans lequel figure le Vieillard paraît sèchement réducteur, presque superflu, par rapport aux textes qui mettent en scène Battos et les Satyres, dont l'importance dans chacun des récits est absolument capitale. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le récit du vol d'Hermès nous est raconté sous le titre « Battos » chez Antoninus Liberalis et sous celui de *Limiers* (désignant les Satyres) chez Sophocle. Battos et les Satyres tiennent ici le devant de la scène.

Autrement dit, c'est d'abord la confrontation de ces deux récits et de leurs personnages principaux qui pourra nous faire entrevoir la nature du rapport

qui lie les Satyres et la lyre. C'est ce rapport qu'il faut analyser, si l'on veut appréhender la conception – sinon la nature même – de ce qu'est le « lyrique » chez les anciens Grecs. Ainsi qu'on le verra, l'importance de la version de l'*Hymne homérique à Hermès*, où figure le Vieillard d'Onchestos, n'en sera pas pour autant diminuée.

Qu'y a-t-il de commun, en termes de structure, entre, d'un côté, Battos et, de l'autre, les Satyres ? Dans les pages précédentes nous avons essayé de montrer que la lyre, *lura*, inventée par Hermés dans le quatrième des *Hymnes homériques*, constitue l'inversion logique de la pierre tombale, le *petros* en quoi Battos est métamorphosé dans la tradition hésiodique (et plus exactement chez Antoninus Liberalis).

Transformé en pierre (muette), Battos le bavard se retrouve d'une certaine manière aux antipodes de la tortue muette, transformée en lyre (sonore). Si cette relation d'opposition et d'inversion est ressentie comme pertinente dans la culture grecque, c'est aussi – et peut-être d'abord – parce que le *petros* de Battos est en même temps *apparenté* à la carapace de la tortue, puisque la carapace est elle-même considérée, par les Grecs, comme un *lithos*, comme une « pierre »{400} – habitée d'abord par l'animal, ensuite par les « sept voix » de la lyre{401}.

Transformé en pierre, Battos se retrouve donc aux antipodes de la lyre, sans que celle-ci intervienne explicitement dans le récit de sa métamorphose. Par sa pierre tombale, il s'oppose à cet « instrument du retour » que constitue la lyre (en particulier, évidemment, la lyre orphique). En même temps, Battos est celui qui, contre une rémunération appropriée, s'est déclaré prêt à divulguer le secret du vol d'Hermès. Autant que Silène et les Satyres, il joue le rôle du révélateur intéressé. Si, de cette manière, le rôle des Satyres dans les *Limiers* correspond à celui que tient Battos dans le récit sur le vol d'Hermès, on est donc amené à se demander si les Satyres ne se retrouvent pas, eux aussi, aux antipodes de la lyre. Et, si tel est le cas, en fonction de quelle logique le font-ils ?

Dans l'espoir de gagner la récompense offerte par Apollon, les Satyres des *Limiers* partent à la recherche du voleur de bétail. Au moment où ils essayent de suivre les traces confuses des vaches{402}, ils sont attirés – et affolés – par un bruit étrange et s'arrêtent au-dessus de la grotte de Cyllène{403}, à qui Maïa, la mère d'Hermès, a confié son nouveau-né. C'est en fait le jeune dieu qui est en train de jouer sur la lyre qu'il vient d'inventer. Incapables de déterminer l'origine du bruit, ils demandent à Cyllène de leur

expliquer ce dont il s'agit, ce que la nymphe fera bientôt[404]. Les Satyres l'écoutent – et concluent qu'il s'agit bien du voleur des vaches d'Apollon[405], puisque, au dire de la nymphe, il a employé une peau de vache pour construire son instrument[406]. Cyllène essaie sans succès de les dissuader[407].

Ce qui est à retenir de ce résumé des *Limiers*, c'est évidemment la réaction des Satyres lorsqu'ils entendent, pour la première fois, le son de la lyre : c'est un son qui les affole[408]. Silène parle d'un « bruit grinçant, rude », d'un *kerkhnos*[409] ; les Satyres n'ont pas accès au plaisir que le jeune dieu éprouve aussitôt qu'il essaie les cordes pour la première fois[410]. Même si, lorsqu'ils s'adressent à Cyllène, ils emploient pour désigner le son de la lyre l'expression « voix divine[411] » – dans le but évident de ne pas indisposer leur interlocutrice par une réaction négative –, ils sont en réalité incapables de comprendre cette musique *inouïe*.

C'est que les Satyres, eux, donnent la préférence à un instrument qui, parfois, semble représenter le contraire même de la lyre, à savoir l'*aulos* (que nous traduisons par « flûte » ; il s'agit pourtant d'un instrument plus proche du hautbois). Le récit qui raconte le célèbre concours qui vit s'affronter Apollon et Marsyas témoigne sans ambiguïté de cette opposition[412]. Le Satyre Marsyas, joueur d'*aulos*, est vaincu par le dieu, qui l'écorche vivant. Apollon joue au contraire de la lyre, instrument qui se distingue de l'*aulos* par le fait qu'elle ne fait pas obstacle à la pratique de la parole lorsqu'on en joue. La lyre est effectivement l'emblème d'une certaine vie civilisée – on pourrait invoquer l'exemple d'Alcibiade, aristocrate joueur de lyre[413] – dont l'*aulos* semble exclu. Le fait que l'instrument soit fabriqué à partir de tibias d'âne, ainsi qu'il est dit dans un fragment de Cléoboulina (époque archaïque ou classique), cité par Plutarque[414], constitue d'ailleurs un sérieux obstacle à son admission dans le style de vie aristocratique, l'âne étant un démocrate obstiné et pas n'importe lequel. Chez Ésope, l'âne est en effet le représentant de l'« égalité arithmétique », c'est-à-dire l'égalité la plus radicale de la démocratie grecque[415]. Ce pourquoi le roi Midas, appelé à se prononcer dans le concours qui oppose Marsyas à Apollon, se voit doter d'oreilles d'âne lorsqu'il donne sa préférence au joueur d'*aulos*[416].

Or, Marsyas n'est pas le seul Satyre qui soit associé à l'*aulos*. Lorsque les Satyres, par exemple, foulent le raisin en chantant l'« Air du pressoir », ils se font accompagner, précisément, du son de l'*aulos*[417]. Que dire alors du rapport qu'ils entretiennent avec les instruments à cordes comme la *kithara*,

le *barbiton* et la *lura* ? Car on n'a pas besoin d'être spécialiste de l'iconographie grecque pour se rendre compte que la peinture sur vases n'hésite pas à montrer des Satyres jouant de ces instruments – y compris de la lyre (quoiqu'elle semble intervenir plus rarement)[418].

Ce qui ne prouve pas nécessairement, comme on aurait tendance à le croire, qu'il y a là un lien normal, positif, qui ferait de la lyre un attribut des Satyres. Représenter un Satyre jouant de la lyre c'est peut-être, au contraire, plaisanter. Et une telle plaisanterie déclencherait sans doute, chez un Grec, la réaction codée par le dicton assez courant que voici : « L'âne qui écoute de la lyre ne fait que bouger ses oreilles », *onos luras akouôn kinei ta ota*[419]. Proverbe qui s'utilise à propos de quelqu'un qui s'intéresse à des choses qu'il ne comprend pas (et on peut faire remarquer la position du très apollinien Pythagore, qui méprisait ceux qui écoutaient la musique avec les oreilles et non pas avec l'esprit[420]). Les Satyres ne sont-ils parfois pourvus d'oreilles d'âne sinon d'une queue d'âne ? Ne sont-ils parfois pourvus d'un sexe d'âne en érection et de sabots d'âne – plutôt que de cheval[421] ?

On sait que le son de la lyre était censé rappeler le chant de la très apollinienne cigale[422]. La joute entre Eunomos de Locres et Ariston de Rhégion, que raconte, par exemple, une épigramme de l'*Anthologie palatine*, suggère même qu'il y a une identité de son[423]. Lorsque Eunomos voit une corde de son instrument sauter en plein concert, une cigale la remplace bruyamment et assure ce faisant la victoire du Locrien (dans l'*Anthologie*, son instrument est qualifié successivement de *phorminx*, de *khelus*, de *lura* et de *kithara*). La cigale se trouve donc du côté de la lyre, et il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Callimaque, dans sa « Réponse aux Telchines », oppose son propre art poétique, identifié au chant de la cigale, au braiement des ânes[424]. Chez Ésope, la cigale et l'âne s'opposent déjà, cette fois dans le registre diététique : l'âne qui désire devenir comme la cigale commence à se nourrir de rosée – nourriture propre aux cigales – et en meurt[425].

L'enjeu fondamental des *Limiers*, si cette analyse touche bien à l'essentiel, serait donc l'incompatibilité profonde – et qui fait rire (autant que le proverbe *onos lurizon*, « c'est un âne jouant de la lyre »[426]) – qui existe entre, d'un côté, l'instrument inventé par Hermès et, de l'autre, les Satyres, qui écoutent le son de la lyre avec des oreilles d'âne.

Orphée

Orphée le mérou

Si, dans la perspective des *Questions* que se plaisait à élaborer Plutarque, nous imaginions une *Question* concernant le nom d'Orphée, du type « Que veut dire le nom *Orpheus* ? », l'exégèse ne prendrait pas la forme de l'exploration de quelques lettres alphabétiques mais plutôt celle d'une excursion sous-marine, avec une citation du poète comique Alexis en exergue du fichier étalé sur la table de travail : « Et Callimédon-le-Crabe, suivi d'Orphée-le-Mérou, *kai Kallimedôn met' Orpheôs ho Karabos*{427}... » Le nom commun *orpheus* signifie en effet en grec « mérou », ce qui crée une amphisémie irresistible pour le poète comique : Orphée est un poisson. N'écartons pas trop vite cette fiche d'identité sous prétexte qu'il s'agit d'une plaisanterie destinée à un auditoire passablement grossier. En fait, on trouve chez Athénée tout un petit article sous l'entrée *orphôs* qui peut à cet égard nous servir de correctif :

> L'*orphôs* s'appelle également *orphos*, selon Pamphilos. Dans le livre V des *Parties des animaux*, Aristote affirme que la croissance de tous les poissons est rapide, mais souligne que le mérou, de tout petit, devient rapidement grand. Il est à la fois carnivore et pourvu de dents tranchantes ; il est en outre (1) solitaire. Il possède la particularité de ne pas avoir de conduit séminal et de (2) pouvoir vivre longtemps après sa découpe. Il (3) fait partie des animaux qui hibernent au plus profond de l'hiver et aime se trouver près de la côte plutôt que dans la haute mer. Il ne vit pas plus de deux ans. [...] Dorion dit que (4) le jeune mérou est appelé *orphakinê* par certains.

Ce petit « article d'encyclopédie » appelle un commentaire. On retiendra d'abord que le mérou est (1) solitaire, *monêrês*. Passons pour l'instant sur l'absence de conduit séminal et notons que (2) le mérou « peut vivre longtemps après sa découpe, *anatomê* »{428}. La même observation se retrouve chez Élien : « Le mérou est un animal qui vit dans la mer ; si tu l'attrapes et si tu le découpes, *anatemois*, tu ne le verras pas mort sur le coup, mais il garde sa faculté de bouger et cela pour un temps considérable{429}. » Chez Oppien, on lit : « (...) la race des mérous lents à mourir, qui restent en vie plus longtemps que tout autre être vivant sur terre et qui, coupés au couteau, *tmêthentes*, continuent toujours à frétiller{430}. »

On le comprend, ce trait inhérent au mérou a pour nous une importance capitale : comme Orphée{431}, le mérou demeure en vie bien après sa découpe en morceaux. Si le poisson nommé *orphos* ou *orpheus* a un lien

avec Orphée, c'est non seulement à cause du rapport lexical qui rapproche *Orpheus* d'*orphos/orpheus*{432} mais aussi en raison du fait que le chanteur et le mérou survivent tous deux à leur propre découpe en morceaux. Et ajoutons que la tête d'Orphée voyage *sur la mer*, ce qui rapproche encore plus le chanteur du mérou. Si le double sens de *melos* a orienté le développement narratif qui a trait au démembrement d'Orphée, peut-on en dire autant pour *Orpheus* ? Peut-être. Mais il est également possible que le démembrement du chanteur thrace pourvu d'un nom de poisson ait informé le savoir zoologique, faisant attribuer au mérou un trait qui relève du récit plutôt que de l'observation naturaliste : la tête d'Orphée, séparée du corps coupé en morceaux, continue à chanter. Dans le premier cas, c'est l'observation zoologique qui serait à l'origine du motif mythique ; dans l'autre cas, c'est le récit mythique qui aurait suggéré un élément fantaisiste au zoologue{433}.

Revenons au texte d'Athénée. Une fois admis le lien entre Orphée et le mérou, le fait que le poisson soit « solitaire », *monêrês*, prend du relief, car c'est par l'adjectif *solus* que la version des *Géorgiques* caractérise le chanteur après son retour des Enfers{434}.

Troisième trait caractéristique du mérou : il (3) « fait partie des animaux qui hibernent ». Le fait est également attesté chez Élien : « Pendant l'hiver, il aime rester à la maison dans sa caverne d'hibernation, *en tois phôleois*, et ses lieux préférés sont près de la terre. » Ce que confirme Aristote{435} : « Beaucoup de poissons hibernent aussi : on le constate tout particulièrement pour l'hippure et le corbeau de mer. En effet ces poissons sont les seuls qu'on ne puisse attraper, quel que soit l'endroit, qu'à certaines époques déterminées, toujours les mêmes, alors que ce n'est pas le cas pour presque tous les autres. Se mettent aussi à l'abri la murène, le mérou et le congre. » En mentionnant dans le chapitre précédent le côté « shaman » d'Orphée{436}, nous avons insisté sur le fait que la lyre était fabriquée à partir d'une carapace de tortue, laquelle tout comme le mérou donc, hiberne, *phôleuei*. D'une certaine façon, la descente aux Enfers peut être comprise comme une hibernation et le retour comme un réveil de la vie sous terre. Ce que tendrait à prouver l'insistance que met Virgile à associer Orphée au paysage glacial de l'hiver : « Orphée pleura et conta ses malheurs sous les antres glacés », « seul à travers les glaces hyperboréennes, les neiges du Tanaïs et les champs que les frimas Riphée ne quittent jamais, il allait pleurant la perte d'Eurydice... »{437}.

Question de genre

Quatrième détail à retenir : « Dorion dit que (4) le jeune mérou est appelé *orphakinê* par certains. » Il est vrai que le texte grec est ambigu en ce qui concerne le genre du mot qui nous intéresse et qui n'est attesté qu'ici : *orphakinên* peut être l'accusatif du nom masculin *orphakinês*, aussi bien que celui du nom féminin *orphakinê*. Le Liddell-Scott-Jones préfère le nom masculin, le traducteur Loeb (C.B. Gulick) le nom féminin. La seconde solution nous semble préférable. Sur le plan formel, on peut citer *delphax* ou *delphos*, « cochon », dont *delphakinê* est la forme dérivée féminine. On peut donc admettre que *orphakinên* se rattache à la forme féminine *orphakinê*. Si nous insistons là-dessus, c'est que le mérou est un poisson de type « hermaphrodite successif », c'est-à-dire transsexuel. Citons un article de Roger Cans{438} : « Vers l'âge de neuf ans environ, et jusque vers seize ou dix-sept ans, le mérou femelle devient mâle. Tous les mérous âgés – il peut atteindre cinquante ans [les “deux ans” d'Athénée sont probablement dûs à une erreur] – sont des mâles, qui vivent en ermites au fond de leur grotte dont ils ne sortent que quelques heures dans la journée pour se nourrir. »

Nous pensons que la désignation *orphakinê* pourrait indiquer que les anciens – certains d'entre eux au moins – savaient que le mérou naît femelle pour se transformer plus tard en mâle. Il est vrai qu'Aristote reste muet sur ce point, mais il n'est pas le seul zoologue grec. Selon Dorion, c'est précisément le « jeune mérou » qui s'appelle ainsi. Et c'est dans ce contexte, pensons-nous, qu'il faut situer une autre affirmation d'Athénée, déjà mentionnée : le mérou, dit-il, « possède la particularité de ne pas avoir de conduit séminal ».

Si l'on suit le schéma suggéré par la zoologie marine, Orphée aurait fait le deuil non de son épouse Eurydice/Agriopè, mais de la jeune fille qu'il fut avant de devenir Orphée. C'est-à-dire de lui-même. Cela à un stade de la mythopoïésis dont nous n'avons pas, à notre connaissance, d'autres traces. Mais *Agri-opê* aurait été un nom parfait pour la fille d'*Oi-agros* et de *Kalli-opê* et donc, dans notre hypothèse, pour Orphée lui-même.

Si, pour un instant, nous retenons cette hypothèse, nous sommes amenés à constater qu'Orphée n'est pas le seul héros grec à avoir commencé sa vie sous les traits d'une fille : *Kainis* est le nom de jeune fille du roi *Kaineus*, tué par les Centaures{439}. Et, de façon plus générale, on peut ajouter que l'enfance d'un héros comme Achille a des résonances clairement féminines{440}, comme si la puberté du garçon était le passage non pas de

l'enfance à l'âge adulte mais du sexe féminin au sexe masculin. La mélancolie de l'*orpheus* adulte traduit ainsi le regret qu'il éprouve en pensant à l'*orphakinê* qu'il fut. Autrement dit : en pensant à lui-même. Orphée narcissique ?

Selon Pausanias{441}, le mythe de Narcisse, c'est-à-dire du jeune homme qui tombe amoureux de lui-même, connaissait une variante « moins invraisemblable », au dire de Pausanias lui-même, que celle qu'on racontait d'habitude. En effet, Narcisse aurait eu une sœur jumelle à laquelle il ressemblait parfaitement. La sœur morte, Narcisse se rendait à la source non pas pour se mirer lui-même mais pour regarder l'image reflétée qui ressemblait tant *à sa sœur*. Il n'est donc pas amoureux de lui-même, mais de sa sœur. (Inversement, Orphée ne serait pas en train de regretter son épouse défunte mais la jeune fille qu'il fut lui-même.) Si l'on admet que la version courante du mythe de Narcisse est la première et que la variante racontée par Pausanias en est la modification postérieure, le schéma que nous postulons pour le développement du mythe d'Orphée trouverait ici un schéma pratiquement analogue : le moi se métamorphose en un personnage autre (sœur, épouse). Mais si Eurydice devient une figure de premier plan, la sœur jumelle de Narcisse ne connaîtra pas le même succès : dans la version classique de l'histoire de Narcisse, le moi du héros tient le devant de la scène, tandis que la sœur jumelle est absente. Aussi morte qu'Eurydice.

Chapitre 6
La force du nom

Ajax

Entre aietos et AIAI

Dans l'Introduction, nous nous sommes arrêtés sur le nom propre en tant que générateur de mythes, en faisant remarquer que sur le plan de l'analyse générative le nom de *Philoktêtês* apparaissait peu prometteur. Qu'en est-il donc au juste du nom d'Ajax, fils de Télamon, et du rapport qui relie ce nom (*Aias* en grec) à l'histoire du héros ? À première vue, on aurait tendance à le considérer comme un nom propre « purement référentiel », et c'est effectivement le sentiment qu'on éprouve lorsqu'on se demande quel sens lui attribuer. Il diffère radicalement de noms comme *Timo-xena* ou *Oidi-pous* qui, du fait de leur composition bipartite, semblent contenir une espèce de proposition élémentaire susceptible d'être mise en relation avec l'histoire de leurs porteurs. Et pourtant, à l'examen, ce nom *Aias* se montre tellement riche de significations qu'il semble pousser jusqu'au paroxysme le mécanisme génératif. Ce qui ne va pas sans poser un problème qui ne se laisse pas facilement contourner ni écarter : à quel moment l'analyse doit-elle s'arrêter pour éviter que l'analyste ne donne l'impression d'avoir basculé dans le rôle du ventriloque qui fait dire n'importe quoi à sa marionnette ?

Le point de départ nous est fourni par l'image qui se trouve sur un stamnos (vase à vin) de Vulci datant de la première moitié du IV^e^ siècle avant J.-C., où Ajax est représenté à côté de son épouse Tecmesse{442}. Les deux personnages de l'image sont en train de regarder une fleur qui ressemble à un lys et qui porte sur sa tige une curieuse inscription rétrograde : *MAFIA*, qu'il faut transcrire *Aiwas*, c'est-à-dire la forme étrusque du nom d'Ajax, en grec *Aias*. Ce nom propre est le seul mot de l'image, mais c'est déjà plus que ce qu'aurait donné à voir un vase de langue grecque, qui – ainsi que nous le verrons – se serait sans doute contenté de la première syllabe AI, car ce sont ces deux lettres que les Grecs lisaient sur la fleur à laquelle le héros était associé. Ces deux lettres seules et non pas le nom propre entier{443}.

Rappelons d'abord l'histoire du héros. Ajax, fils de Télamon, est un héros grec venu participer à la guerre de Troie et qui était unanimement considéré comme le plus courageux après Achille{444}. Dans l'*Iliade*, nous apprenons qu'il était à la tête des guerriers qui venaient de Salamine{445}. C'est un immense combattant, dont le bouclier est l'arme en quelque sorte emblématique{446} et qui possède une telle confiance dans sa propre force qu'il ne pense pas qu'il lui soit nécessaire d'adresser des prières aux dieux. Une attitude exceptionnelle dans les poèmes homériques, mais pourtant bien réelle{447}. Or, étant donné que l'*Iliade* se termine avant que la tragédie d'Ajax ne commence, il faut se tourner vers la tradition posthomérique pour connaître la suite de son histoire, attestée notamment dans le Cycle épique

et chez Pindare. Mais c'est évidemment l'*Ajax* de Sophocle qui constitue notre source principale pour ce qui concerne la fin tragique qu'a connue le héros.

Lorsque Achille meurt, ses armes extraordinaires, dont l'*Iliade* décrit longuement la fabrication effectuée par Héphaistos{448}, doivent être attribuées au plus courageux des Grecs, autrement dit, à Ajax. Mais grâce à l'aide d'Athéna, c'est Ulysse qui réussit à les obtenir{449}, ce qu'Ajax considère comme un désaveu si insupportable qu'il se suicide. En fait, il décide dans un premier temps de tuer l'ensemble de ses compagnons d'armes, mais à ce moment précis, Athéna le frappe de *mania*, si bien qu'il confond le bétail de l'armée avec ses compagnons et massacre les bêtes dans un sinistre bain de sang{450}. Lorsqu'il reprend ses esprits, la honte s'abat sur lui et elle est si grande qu'après avoir envisagé les différentes solutions qui se présentaient à lui (repartir à Salamine et affronter ainsi déshonoré, *atimos*, le regard de son père, affronter seul les Troyens et se faire tuer pour la plus grande joie de ceux qu'il considère comme ses ennemis, les Atrides){451}, il conclut que le suicide constitue la seule issue honorable. La tragédie de Sophocle le montre en effet se jetant sur son épée, placée verticalement dans le sol devant lui{452}. Son frère Teucros arrive trop tard pour le sauver. C'est à ce moment-là qu'une fleur inscrite de son nom – ou plutôt de sa première syllabe AI – serait apparue.

Un détail mérite d'être souligné. Parmi les héros grecs qui sont allés à Troie, Ajax est le seul à s'être suicidé, ce qui, à un certain stade de la tradition, signifiait qu'il ne pouvait être incinéré mais devait être enterré{453}. Il fut mis en terre à Rhoiteion, sur le rivage, non loin de Troie.

Dans la mesure où la fleur « inscrite » est censée être apparue après le suicide d'Ajax, on pourrait penser que la figure masculine sur notre stamnos représente Teucros, en train de contempler la fleur en compagnie de la veuve de son frère, Tecmesse. C'est effectivement la façon dont nous avons tendance à interpréter l'image. Quoi qu'il en soit, l'important est le fait que la fleur porte inscrit le nom complet d'Ajax. S'il est vrai que les noms propres en Grèce ancienne sont souvent composés d'éléments sémantiques susceptibles de former une proposition minimale, il serait de bonne méthode de regarder de plus près le nom propre du héros. Étant donné que ce nom n'est pas bipartite comme celui de *Philo-ktêtes*, dont les deux éléments semblent recéler un ordre syntaxique déjà en place (par exemple : verbe + complément d'objet direct), il faut peut-être s'attendre à ce que,

dans le cas du nom Aias, la syntaxe émerge progressivement au fil des interprétations successivement exposées.

L'éditeur de l'image du stamnos cite trois vers du poète hellénistique Euphorion (III^e siècle avant J.-C.), qui constituent notre premier témoignage sur le « mythe de la fleur inscrite » (nous tenons à souligner que l'emploi du mot « mythe » ne signifie pas qu'une telle fleur n'a jamais existé, mais qu'il s'agit plutôt d'un « propos » ou d'une « proposition », ce qui est d'ailleurs l'une des significations du mot grec *muthos*) : « Ô hyacinthe pourpre, il y a, certes, une tradition parmi les poètes disant que, quand le petit-fils d'Éaque (= Ajax) était tombé avec un bruit sourd sur les sables de Rhoiteion, tu apparus au printemps hurlant tes signes écrits{454}... ».

Ces vers nous permettent d'affirmer que l'association qui lie l'apparition de la fleur à la mort d'Ajax faisait partie de la tradition poétique, *phêmis aoidôn*, au moins depuis le milieu du III^e siècle avant J.-C. Ce qui signifie aussi que l'histoire de la fleur « hurlant ses signes écrits » remonte au moins au IV^e siècle{455}, si l'on se réfère à la date du stamnos, exécuté, on l'a vu, pendant la première moitié du IV^e siècle avant J.-C. Il faut donc supposer qu'il existait, parallèlement à la « tradition poétique », une tradition iconographique dans laquelle s'inscrit le peintre du stamnos étrusque mais dont nous ne possédons par ailleurs aucun témoignage direct. Cette tradition grecque aurait donc pu se contenter de mentionner les deux lettres (AI) qu'elles soient ou non répétées (AIAI) au lieu des cinq lettres étrusques du nom propre complet. La première syllabe du nom propre grec (AI) semble en effet se rapporter chez Euphorion aux *gegrammena*, aux « signes écrits », puisque AI, ou plutôt AIAI, en grec est une exclamation de douleur, comme on l'a déjà vu, qu'on traduit d'habitude par « hélas ! ». Dans le poème d'Euphorion, la fleur hurle ses « lettres de douleur » plutôt que le nom du héros.

AIAI / flos habet inscriptum, « la fleur a les lettres AIAI écrites sur elle », chante Orphée dans les *Métamorphoses*{456}, lorsqu'il raconte l'origine de l'*hyacinthus*{457}, une fleur dont il a déjà été longuement question{458} et qui est rendue par le terme de « hyacinthe ». Une traduction dont il n'est pas certain qu'elle soit exacte dans la mesure où on ignore le nom exact de la fleur, même s'il n'est pas impossible d'accepter l'identification qui en a été faite avec le « pied d'alouette » (*Consolida ajacis*){459}.

Chez Ovide, Orphée raconte l'histoire non pas d'Ajax mais du jeune Hyakinthos, tué de façon accidentelle par son amant Apollon, dont le disque

a touché la tempe du garçon. Apollon est envahi de sentiments de culpabilité. Il a perdu son jeune aimé, qui va cependant rester présent dans les chants du dieu. De plus, ajoute Apollon, en s'adressant au garçon défunt : « Et fleur nouvelle, tu imiteras mes lamentations par une inscription, *flosque novus scripto gemitus imitabere nostros*[460] ». Ce sont donc les « lamentations » (*gemitus*) d'Apollon qui sont supposées être transcrites sur la fleur pourpre, semblable à un lys. Le dieu « écrira »[461] lui-même les lettres comme pour adresser à son jeune aimé une espèce d'épitaphe botanique qui renverra au grec « hélas ! » puisque, si l'on suit les commentateurs, AIAI n'est pas latin[462]. Il est vrai que les Grecs assimilent généralement la renommée posthume, à savoir le *kleos*, à une plante, comme l'atteste l'usage qu'ils font de l'épithète homérique *kleos aphthiton* qui désigne littéralement une « renommée qui ne se fane pas »[463]. Ici, la renommée d'Hyakinthos s'est incarnée dans une fleur véritable.

À la fin de son discours[464], Apollon ajoute une prédiction curieuse : « Il viendra un temps où un héros très courageux viendra s'ajouter, *addat*, de lui-même à cette fleur et où son nom sera lu sur le même pétale, *folio legatur eodem*[465] ». Ovide explicite l'allusion qui est ainsi faite à une deuxième naissance de la jacinthe. Après avoir raconté la manière dont Ajax, humilié, s'est jeté sur son épée, il ajoute : « Le jet de sang a fait sortir l'épée de la blessure et, dans l'herbe verte, la terre, rouge de sang, a donné naissance à une fleur pourpre, qu'autrefois, *prius*, la blessure du fils d'Œbalus [= Hyakinthos] avait fait naître. Des lettres, identiques pour le garçon et pour le héros, sont écrites au milieu des pétales. Dans un cas [= celui d'Ajax], elles représentent le nom, dans l'autre, les lamentations[466]. »

En fait, les paroles d'Apollon visent à réconcilier, de façon assez artificielle, deux traditions indépendantes, l'une et l'autre attachées à la « fleur inscrite ». Deux traditions que, Pline va plus tard dissocier : « La jacinthe est liée à deux légendes, dont la première raconte le deuil d'Apollon pour son aimé tandis que dans la deuxième, la fleur est née du sang d'Ajax, sa pigmentation formant les lettres grecques AI[467] ». On peut se demander pourquoi Pline insiste sur le fait que les lettres AI possèdent une forme grecque : si les lettres en question sont écrites en majuscules (écriture onciale AIAI, non pas cursive aiai), elles sont pratiquement identiques en grec et en latin. La forme cursive áááé est plus symétrique que AIAI et peut-être plus facile à imaginer *mediis in foliis*, « au milieu des pétales » (indication qui ne s'accorde pas avec notre stamnos étrusque). Ou bien faut-

il penser que Pline a en tête des *sons* grecs et donc un « mot grec » plutôt que des « lettres grecques » ? Ce qui s'accorderait avec l'observation qui souligne que l'interjection AIAI, « hélas ! », n'est pas latine mais grecque.

En outre, Ajax s'est donné la mort non loin de Troie, à Rhoiteion, qui devient de ce fait le lieu de l'apparition de la fleur, à en croire Euphorion, Ovide et Pline. Cependant une autre version, rapportée par Pausanias, mentionne une fleur distincte à la fois du lys, *krinon*, et de la jacinthe, *hyakinthos*, et qui serait apparue en Salamine : « Ceux qui habitent autour de Salamine disent que c'est à l'occasion de la mort d'Ajax que la fleur est apparue pour la première fois dans leur pays. La fleur est blanche et teintée de rouge, plus petite que le lys, ce qui est également le cas de ses feuilles ; elle porte des lettres qui ressemblent à celles qu'on trouve sur les hyacinthes{468} ».

Comme nous sommes dans un contexte de mort et de funérailles, on peut ajouter la mention que fait Théophraste d'une fleur « appelée *pothos*, regret, dont on connaît deux variantes, l'une est une fleur semblable à celle du *huakinthos*, l'autre une fleur sans couleur et blanche et qui est utilisée à l'occasion des funérailles{469} ». Les fleurs en question sont vraisemblablement des formes anciennes du « pied d'alouette » (*Consolida ajacis*), déjà mentionné.

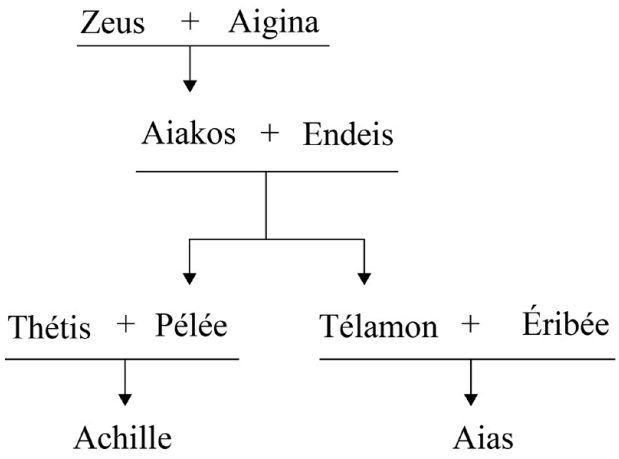
Ce qui ressort de cette excursion botanique semble, à première vue, bien mince. S'il est vrai que le nom propre grec, selon l'expression d'Hermann Usener, est un « fragment de description{470} », le nom Aias reste encore très « fragmentaire ». Il semble se référer à une fleur bien particulière, qui serait apparue après la mort du héros et qui portait écrite la première syllabe de son nom. Lorsqu'elle était répétée, cette syllabe pouvait être lue comme l'expression de la douleur AIAI. Le lien ainsi établi entre Aias et sa fleur est attesté chez Ovide, Pline et Pausanias. Le poète hellénistique Euphorion l'évoque déjà au IIIe siècle avant notre ère, lorsqu'il rapproche le nom du héros de celui d'une fleur qui « hurle sa douleur inscrite ». Ce peu est néanmoins solide. Le double sens de l'inscription portée par la fleur qui signifie, on l'a vu, à la fois « hélas ! » et « Ajax » associe le nom propre et l'expression de la douleur, même si Ovide refuse de lier les deux aspects en considérant que, dans le cas d'Ajax, la référence ne concerne que le nom propre. En réalité, l'interjection s'applique aussi bien à Ajax qu'à Hyakinthos. Si le stamnos de Vulci semble donner raison à Ovide, en transcrivant le nom propre plutôt que l'interjection, c'est sans doute parce

qu'un public non grec avait besoin de plus d'une seule syllabe pour identifier le héros. C'est cette syllabe qu'il faut maintenant regarder de près.

La première syllabe du nom propre Aias est en effet présente dans un ensemble de mots qui se rattachent tous, d'une manière ou d'une autre, à l'histoire d'Ajax. Il faut donc examiner cet ensemble, en partant de l'hypothèse que ces mots jouent un rôle dans la construction du récit, qu'ils servent en quelque sorte de « caisse de résonance » pour l'histoire d'Ajax dans son ensemble. Autrement dit, il s'agira de « lire » le nom du héros en sondant son épaisseur.

Le premier mot qui vient à l'esprit est celui *aietos*. À partir de Pindare, c'est un mot qui est associé de façon tout à fait explicite au nom d'Ajax. Dans la sixième *Isthmique*, Pindare rappelle ainsi les circonstances dans lesquelles Héraklès et Télamon sont partis en guerre. À un moment donné, Héraklès demande à Zeus qu'un fils courageux naisse à son compagnon d'armes. Sur quoi Zeus « envoya un grand aigle, *aietos* ». Et Héraklès d'ajouter : « Le fils de tes vœux, tu l'auras, Télamon ; et à cause de l'apparition de l'oiseau, tu l'appelleras *Aias*{471} ». Apollodore reprend la même histoire : « [Télamon] donna le nom d'*Aias* à son fils, car lorsque Héraklès avait prié qu'un fils lui soit né, un *aietos* était apparu après la prière{472} ». Selon cette tradition, Ajax est donc « Celui-de-l'aigle » et ce nom commémore un événement de bon augure qui aurait précédé sa naissance et placé son destin sous le signe triomphant de Zeus.

Comme nous l'avons vu dans les vers d'Euphorion, on se réfère également à Ajax avec l'épithète *Aiakidês*, l'Éacide, c'est-à-dire le « petit-fils d'*Aiakos* (ou d'Éaque) », ce qui fait de lui le cousin d'un autre Éacide, à savoir Achille. Remarquons d'abord que, si l'on s'en tient à la première syllabe, *Aiakidês* renvoie à la fois à *Aias* et à *Aiakos*. Or, Aiakos était le fils de Zeus et de la nymphe *Aigina*, ou Égine. Aiakos eut deux fils, Pélée et Télamon. Tous deux furent bannis de l'île d'Égine et Télamon s'installa dans l'île de Salamine :



Pourtant, chez Homère, Ajax n'a aucun lien généalogique avec *Aiakos* ni, par conséquent, avec l'île d'*Aigina* (Égine). Chez Homère, Ajax fils de Télamon est simplement un héros de Salamine. Autrement dit, si, plus tard, Ajax se trouve être le petit-fils d'Aiakos et l'arrière-petit-fils d'*Aigina*, cette ascendance du héros est due à une intervention posthomérique, facilitée, sans doute – sinon carrément dictée – par la présence de la syllabe *Ai-* au début des trois noms propres en question : *Aigina, Aiakos* et *Aias*.

Et le héros né sous un signe si favorable et pourvu d'une ascendance « aïginète » aussi prestigieuse est par ailleurs qualifié chez Homère aussi bien que chez Sophocle, de *aithôn*, « brûlant, ardent », l'une de ses épithètes les plus significatives, comme le relève W. B. Stanford dans son commentaire à l'*Ajax* de Sophocle{473}. Avec de nouveau la présence de la première syllabe du nom, dans un adjectif qui semble particulièrement bien adapté au personnage héroïque d'Ajax.

Éléments d'un destin héroïque et tragique

Mais dans le même contexte un autre mot-clé mérite lui aussi d'être pris en compte. C'est celui d'*aidôs*, qui désigne la « honte » (mais aussi le « respect de soi » et la « révérence »). Ajax est le héros d'une culture qui est dominée par les notions d'honneur et de honte. Dans son livre classique sur Homère, Cedric Whitman écrit : « (...) plus que toute autre figure du côté grec, Ajax est l'homme de l'*aidôs*{474} ». Et le concept de l'*aidôs* est évidemment au cœur même du comportement d'Ajax après sa défaite dans le concours pour les armes d'Achille. De ce point de vue, Ajax est

effectivement le héros de l'*aidôs*, capable de manifester des sentiments d'extrême respect de soi aussi bien que d'extrême honte, une exigence implacable qui deviendra la raison incontournable de son suicide.

Les linguistes se sont bien entendu penchés sur le nom d'Ajax pour essayer d'en extraire une étymologie scientifique. On retiendra notamment l'étude menée par Hugo Mühlestein{475}, qui résumait les hypothèses précédemment formulées avant d'en proposer une nouvelle. Pour Mühlestein, *Aias* est la forme abrégée ou un diminutif d'un nom propre : *Aiolos*. Et Mühlestein cite Hésychius qui sous l'entrée *aiola* précise : *poikila, takhea*, ce qu'on peut rendre de la manière suivante : « *aiola* : ce mot signifie “richement travaillé” et “rapide” ». Or, si l'un des deux Ajax dans l'*Iliade*, à savoir l'Ajax fils d'Oilée, est effectivement qualifié de *takhus* ou « rapide » par Homère, que dire d'Ajax fils de Télamon, notre Ajax ? Il se trouve que notre Ajax est d'abord caractérisé par son bouclier, son *sakos*. Or, Homère qualifie ce bouclier de *aiolon*. Et dans la mesure où un bouclier peut également se voir adjoindre l'épithète de *poikilon* chez Homère, Mühlestein conclut qu'Ajax fils de Télamon est « le (héros au bouclier) richement travaillé{476} ». Il n'est pas impossible que Mühlestein ait raison. Cependant, si l'on veut comprendre la manière dont a été élaborée l'histoire d'Ajax, on ne peut pas s'en tenir, comme le fait Mühlestein, à la seule étymologie scientifique du nom. Si l'on se place, en effet, dans la perspective de tous ceux qui, au cours des siècles, ont élaboré l'histoire d'Ajax, on ne voit pas au nom de quoi l'étymologie scientifique devrait être privilégiée par rapport à d'autres étymologies, souvent qualifiées, avec une certaine condescendance, de « populaires ». Faut-il penser, par exemple, que lorsqu'il employait l'adjectif *aiolos* dans sa tragédie, Sophocle avait à l'esprit l'étymologie scientifique qui est la nôtre ? Force est en effet de constater qu'il utilise *aiolos* pour qualifier non pas le bouclier du héros mais son épée, qui est l'instrument même de son suicide{477}.

De cette manière, il est vrai, le nom même du héros paraît inclure l'acte fatal qu'il était destiné à accomplir. Mais il existe un autre chemin qui permet de saisir d'une manière au moins aussi sûre, à travers l'énoncé même du nom d'Ajax, le suicide annoncé du héros. L'une des réponses à la question : « Que veut dire le nom Aias ? » est que le nominatif *Aias* est l'homophone exact du génitif *aias*, qui signifie « de la terre », *aia* au nominatif. Ce qui fait qu'en dehors de tout contexte, Aias désigne « Celui-de-la-terre, *Erdmann* ». C'est effectivement là une des explications

scientifiques proposées pour le nom[478]. On a vu[479] que le nom du père de Philoctète était Poias, qui peut être considéré comme le génitif de *poia*, « herbe », et désigne donc « Celui-de-l'herbe, *Grasmann* ».

Or, si l'on cherche un lien possible entre *Aias* et la terre, un élément vient immédiatement à l'esprit. Le dernier tiers, à peu près, de l'*Ajax* de Sophocle tourne autour de la question de l'enterrement du héros. Sophocle a modifié les enjeux qui étaient ceux de la tradition antérieure et le problème est devenu celui du droit de Teucros à enterrer son frère. Dans la *Petite Iliade*, en revanche, la situation était présentée de manière toute différente. « L'auteur de la *Petite Iliade* dit qu'Ajax ne fut pas incinéré de façon habituelle mais qu'il fut mis en cercueil, à cause de la colère du roi[480] ». Selon Apollodore, « Agamemnon a interdit qu'on incinère son corps ; seul de tous ceux qui sont morts à Troie, Ajax fut mis dans un cercueil[481] ». Selon le Philostrate qui est l'auteur de l'*Heroicus*, les Grecs « l'ont enseveli en plaçant son corps dans la terre, suivant en cela le conseil de Kalchas, qui prétendait que les suicidés n'avaient pas droit à l'incinération[482] ». Même si nous ignorons la raison exacte et la portée de cette interdiction, il est clair que le lien étroit qui est ainsi établi entre le suicide et la terre est un élément important pour la construction de l'histoire d'Ajax. Une tradition alternative, assez surprenante, utilise d'ailleurs le lien entre le héros et la terre d'une autre façon : la seule façon de tuer Ajax aurait été de l'enterrer sous des masses de boue[483].

Par ailleurs le point névralgique de l'*Ajax* de Sophocle concerne la question de la responsabilité de ce qui arrive dans la pièce. Faut-il imputer la responsabilité du suicide à la déesse Athéna ou bien au héros lui-même ? À Athènes, cette question comportait des implications cultuelles, dans la mesure où Ajax, bien qu'originaire de Salamine ou d'Égine et donc étranger à Athènes, était le héros éponyme d'une des dix tribus athéniennes, la tribu *Aiantis*[484]. Pouvait-on avoir un suicidé comme héros éponyme ? Le problème est de taille. Il est donc très possible que l'enjeu de la pièce ait précisément été de disculper Ajax afin de produire un « héros théologiquement correct », présenté comme la victime plutôt que comme l'auteur de son propre meurtre, sans que la responsabilité en soit vraiment attribuée à Athéna[485].

Mais si la question de la responsabilité ou de la culpabilité, *aitia* en grec, se trouve au cœur d'une pièce qui met en scène un suicide héroïque, on s'attendrait à ce que l'adjectif *aitios*, « coupable », soit significativement

présent dans le texte. Il apparaît ainsi à plusieurs reprises dans l'*Antigone*, qui discute de la responsabilité des trois suicides dont le véritable auteur est le roi Créon{486}. Pourtant, mis à part une seule occurrence du mot dans l'*Ajax*, au vers 28, lorsque Ulysse rapporte la rumeur selon laquelle Ajax serait à l'origine (*aitia*) du massacre du bétail, ni *aitia* ni *aitios* ne sont utilisés pour qualifier le comportement d'Ajax. Il aurait été très facile à Sophocle de le faire, en raison notamment de la nature de la première syllabe, qui sonne comme une invitation à établir un lien entre la notion de « culpabilité » et le personnage d'Ajax. Mais le poète ne l'a pas fait, et on peut même penser qu'il a soigneusement *évité* de le faire pour la simple raison que son but est de défaire ou de démonter la causalité apparente qui présentait le malheur du héros comme la conséquence de sa propre faute{487}.

Il y a un dernier élément dans cette série, un élément auquel il a déjà été fait allusion dans le commentaire concernant l'inscription du stamnos de Vulci. Il s'agit de l'interjection *aiai*. Dans la pièce de Sophocle, lorsqu'Ajax retrouve ses esprits et commence à comprendre l'étendue de ce qu'il a fait, il est d'abord muet devant le désastre. Il s'adresse ensuite, désespéré, à lui-même, à son fils absent et à son frère ainsi qu'au chœur – avant de se tourner vers sa femme Tecmesse avec un *aiai* final au vers 370. Soixante vers plus tard, il ouvre son premier long monologue avec la même interjection : « *Aiai* ! Qui donc eût jamais pensé que ce nom répondrait si bien aux maux qui m'étaient réservés ? L'heure est venue de *aiazein* deux fois, trois fois, de dire *aiai* deux fois, trois fois, alors que je me heurte à de pareils revers{488} ! ». La première interprétation à donner de son nom, qui l'associe à l'aigle de Zeus, a déjà été évoquée par Sophocle{489}. Dans le monologue d'Ajax, cette étymologie positive n'a plus aucune raison d'être. Le « véritable » sens de son nom ne peut être que « Celui-qui-crie-*aiai* », « Celui-qui-*aiazei* ». En réalité, ce sens était déjà là, présent depuis le début, attendant d'être révélé à l'heure de la vérité, peu avant la mort du héros. La fleur qui naîtra du sang d'Ajax confirmera cette ultime interprétation, en faisant coïncider la commémoration d'Ajax avec l'interjection qui clame une insupportable douleur.

Des interprétations aussi foisonnantes, si on veut les considérer comme des étymologies scientifiques, ne peuvent évidemment être toutes vraies en même temps. Il est difficile d'affirmer que l'exégèse multiforme, ou

« polythétique », qui a été faite du nom d'Ajax correspond à ce que pouvait avoir à l'esprit l'individu qui a écrit *Aiwas* sur le stamnos étrusque. De même qu'il est difficile d'imaginer ce que le stamnos étrusque pouvait déclencher comme réaction chez ceux qui l'avaient sous les yeux.

Il s'agit plutôt en fait d'explorer une façon de penser qui a pu être celle des Anciens. Une façon de penser qu'on peut résumer en disant qu'elle consiste à répondre à une question donnée en élaborant plusieurs réponses, qui ne sont pas hiérarchisées entre elles et qui sont même souvent de notre point de vue logiquement incompatibles (l'étymologie scientifique se démarquant de toute étymologie « populaire » etc.). Une illustration de cette « façon de penser » est fournie par l'élaboration des récits telle qu'elle s'effectue à partir d'un noyau ou d'un agrégat que nous appelons mythe. Cette même « façon de penser » peut fonctionner d'une manière moins structurée que ne l'est l'élaboration narrative. Elle transparaît notamment dans les *Questions romaines* de Plutarque. Les *Questions romaines* répondent précisément à une question qui est posée, par une série de réponses entre lesquelles il n'est normalement établi aucun ordre préférentiel. Elles suivent précisément le schéma qu'il est tentant d'utiliser pour fabriquer en guise de conclusion, un « faux Plutarque » qui pourrait s'appeler : « Résumé sous la forme d'une “question” plutarchéenne ».

Que veut dire le nom *Aias* ?

Est-il dérivé de *aietos*, « aigle », l'oiseau qui, selon Pindare, était apparu lorsqu'Héraklès avait prié pour qu'un fils courageux naisse à Télamon ?

Ou bien est-il appelé *Aias* parce que son grand-père est supposé être *Aiakos*, dont la mère était *Aigina* ? Ceci semble relever de la propagande athénienne, cherchant à donner une ascendance prestigieuse à la tribu *Aiantis*.

Ou est-ce que ce n'est pas plutôt à cause de son caractère « ardent » (*aithôn*) ?

Or, certains disent que son nom est bien choisi au vu de la « honte » (*aidôs*) qu'il éprouva lorsqu'il eut abattu le bétail de l'armée et pensait que tout le monde riait de lui.

D'autres affirment que son nom est *Aias* parce que son bouclier est *aiolos* (« bariolé ») chez Homère, *Aias* étant l'hypocoristique, le diminutif, de

Aiolos. Selon Sophocle, l'épée avec laquelle le héros se donne la mort est également *aiolos*.

On a pu aussi soutenir que son nom est le génitif de *aia*, « terre », comme s'il appartenait à la terre plutôt qu'à un autre élément ; il est vrai qu'il est le seul des Grecs qui ont participé à la guerre de Troie à s'être suicidé et, pour cette raison, à avoir été inhumé.

Ou bien est-ce que son nom est lié à *aitios*, « coupable », la « raison » (*aitia*) de son malheur étant son refus d'accepter le secours d'Athéna ? Dans ce cas, il était « à l'origine » (*aitios*) de sa propre mort dans plus d'un sens.

Ou devons-nous dire, avec Sophocle, que le nom *Aias* est dérivé de l'interjection *aiai*, qu'on peut lire sur la fleur qui est supposée être apparue après sa mort ?

Héraklès, l'Alcide et Hercule

Le nom d'Héraklès

Le sujet abordé dans les pages qui suivent est bicéphale, puisqu'il s'agit du mythe d'Héraklès, qui mérite effectivement la qualification de bicéphale en raison de son insertion profonde dans le double domaine d'études qui est le nôtre. Nous devons tout de suite avouer que la figure d'Héraklès n'a jamais été, pour nous, un objet de recherche ; nous l'avons toujours rencontrée en portant notre attention ailleurs. Nous avons eu tort, bien entendu, puisqu'il s'agit d'une figure absolument centrale dans l'imaginaire grec.

Prenons tout d'abord un peu de recul. Si l'on regarde l'ensemble de la geste d'Héraklès, on observe immédiatement un phénomène de répétition, de reprise, de retour à l'attaque, d'*explorations* successives qui devraient en faire un terrain absolument exemplaire pour l'analyse générative, c'est-à-dire pour l'analyse qui, à l'aide d'un seul principe ou d'un petit nombre de principes – d'un dispositif « mythique » –, tente de comprendre un ensemble narratif relativement vaste. Héraklès est envoyé comme une sonde dans l'espace de l'imaginaire. Comme une sonde qui permet l'exploration, sans cesse renouvelée, de la culture grecque, gréco-romaine ou romaine. Il convient donc de retourner à l'histoire extrêmement riche d'Héraklès, au moins de façon préliminaire, pour essayer de saisir le principe – ou les principes – de sa mise en place générative.

En citant Nicole Loraux, on pourrait aborder le sujet en disant que le nom du héros *Hêra-kleês* signifie à la fois « gloire par Héra » et « gloire d'Héra », deux traductions du nom qui témoigneraient du rapport d'abord conflictuel et puis finalement apaisé qu'ont entretenu le héros et la déesse. Nous n'avons toutefois pas été convaincus par la façon dont Nicole Loraux, en s'appuyant sur les analyses de Gregory Nagy, construisait le rapport entre le nom et la geste héroïque{490}.

Nicole Loraux écrit ainsi au sujet de la relation Héra/Héraklès{491} : « Il faut l'affirmer clairement : à vouloir à tout prix la réconciliation des adversaires comme à postuler une vérité trahie par l'histoire [sc. l'idée d'une Héra mycénienne trônant à côté de son parèdre Héraklès], on oublie l'essentiel. On oublie que, dans le mythe et dans la religion des Grecs, l'un des thèmes récurrents est celui de l'antagonisme opposant pour le meilleur et pour le pire un héros à une divinité, sur fond d'affinité et de malveillance mêlées : Achille ne se comprend pas sans Apollon et, de même, Héraklès est celui qui, dans son abjection comme dans ses triomphes, a, en même temps qu'à l'épouse de Zeus, rapport à la gloire. Revenons au nom du héros : en sa réversibilité, le nom même d'Héraklès plaide pour qu'on y maintienne l'ambivalence : « glorieux par Héra », il est aussi « celui par qui la gloire advient à Héra ». [...] Il nous faut donc accepter qu'entre la déesse du mariage et le bâtard divin aux innombrables expériences matrimoniales il y ait un lien étroit qui s'exprime sous la forme dominante d'hostilité. »

De son côté, Nagy affirme : « Avec l'aide des découvertes de Dumézil [*Mythe et épopée*, II]{492}, on sait maintenant que l'allaitement d'*Hêrakleês* par *Hêra* après sa naissance{493} et l'adoption d'Héraklès par Héra après sa mort{494} sont des thèmes de bienveillance qui complètent les thèmes dominants de la malveillance de celle-ci envers ce héros (*hêrôs*), et que, pris ensemble, ces thèmes de bienveillance/malveillance constituent le thème épique traditionnel incarné dans le nom même de *Hêrakleês*, "celui qui a le *kleos* d'*Hêra*"{495} ».

Il y a là, à notre avis, un problème. La mise en rapport du nom avec la geste héroïque n'est pas vraiment évidente, ni suffisamment développée. Nicole Loraux insiste à juste titre sur les tensions qui marquent les relations entre Héra et Héraklès ; elle a absolument raison de ne pas vouloir aplatir ce qui, dans la tradition grecque, est marqué de tensions et de conflits. Mais il faut être plus précis en ce qui concerne la signification que le nom possède dans son rapport avec la geste héroïque. Il nous semble que Nicole Loraux

ne met pas suffisamment en rapport avec le nom du héros, l'observation, au demeurant très juste, qu'elle formule sur l'opposition entre la *déesse du mariage* et le *bâtard aux innombrables expériences matrimoniales*. Il manque une articulation précise. Dans notre perspective, l'histoire de l'hostilité qui oppose la déesse et le héros devrait être parfaitement conforme au nom porté par le protagoniste, puisque ce nom constitue, par hypothèse, la matrice du développement narratif. Si le héros « porte bien son nom », c'est parce que ce nom a orienté le développement de son récit. Or, de quelle manière précise Héraklès porte-t-il bien son nom ?

D'autre part, le schématisme de Nagy ne nous mène pas plus loin. Selon lui, le nom d'Héraklès incarne le *kleos* de l'épopée, mais il nous laisse sur notre faim lorsqu'il s'agit de donner des indications sur la façon précise dont le rapport entre le nom et la geste héroïque se construit. On ne voit pas comment le fait d'avoir été allaité par Héra et de se voir finalement réconcilié avec elle peut être mis en rapport – de façon fondamentale, constitutive – avec le « *kleos* d'Héra ». Héra a-t-elle vraiment besoin d'allaiter Héraklès et de l'adopter pour atteindre le *kleos* ? Ou bien faut-il comprendre l'expression « le *kleos* d'Héra » comme « le *kleos* provenant d'Héra » ? Mais dans quel sens le *kleos* d'Héraklès viendrait-il d'Héra ? Par l'adoption finale du héros par la déesse ? On ne saurait le dire.

Héraklès et Héra

Dans le cas du conflit entre Héra et Héraklès, il faut donc se demander comment gérer le fait que le fils bâtard porte un nom qui, à première vue, semble être un nom porté – de façon tout à fait paradoxale – « à la gloire » de la déesse qui le déteste. Autrement dit : de quelle façon précise Héraklès a-t-il contribué à la « gloire d'Héra » ?

Il faut convenir que les coups qu'Héra n'a cessé de porter contre Héraklès ne semblent pas vraiment susceptibles d'apporter de la « gloire » à la déesse. De façon peu « glorieuse ». Héra inspire, il est vrai, sa folie meurtrière à Héraklès, folie qui est à l'origine de sa servitude auprès d'Eurysthée et des douze travaux. Elle envoie également un grand crabe qui aurait dû aider l'hydre lernéenne mais qui est aussitôt tué par Héraklès et placé parmi les étoiles. Elle prend également l'apparence d'une Amazone pour empêcher Héraklès d'obtenir la ceinture d'Hippolyte, laquelle, à cause de la déesse, est soupçonnée de trahison par Héraklès et tuée par lui. Héra envoie finalement des vents adverses à Héraklès lorsqu'il s'en revient de

Troie sans réussir à empêcher son retour (au contraire, Zeus la suspend dans l'air). Après la mort d'Héraklès, Eurysthée, le protégé d'Héra, est finalement tué par Hyllos, fils d'Héraklès, et la tête d'Eurysthée est envoyée à Alcmène, qui en perce les yeux.

Il est vrai qu'Eurysthée sacrifie les vaches de Géryon à Héra une fois qu'Héraklès les a ramenées, mais c'est bien la seule occasion où la *timê*, la gloire, d'Héra se voit augmentée par Héraklès – et cela seulement de façon indirecte.

Étant donné que, dans l'ensemble, Héraklès réussit les épreuves qui lui sont imposées, on pourrait peut-être dire que sa gloire est une gloire obtenue « non sans Héra » et donc, d'une certaine façon, « par Héra » – autrement dit : il obtient sa gloire grâce à la folie que la déesse lui a envoyée et qui lui fait tuer les enfants qu'il a eus de Mégara. Ces meurtres, il doit en effet les payer par ses douze travaux. Mais c'est tout de même forcer les choses. Cela semble une façon trop artificielle de comprendre le fait qu'il aurait obtenu sa gloire « par Héra ».

Il ne suffit pas non plus d'invoquer, de façon générale et abstraite, les couples conflictuels mais complémentaires du type Apollon/Achille et de dire que le couple Héra/Héraklès se range dans le même fichier. Ce genre de schématisme ou de typologie ne nous aide pas à comprendre grand-chose. S'il faut accomplir un *effort* pour repérer, dans le nom du héros, le rapport conflictuel entre Héra et Héraklès, c'est qu'on doit se trouver sur la mauvaise piste. Pour être valable, l'articulation entre le nom et la geste, leur rapport intime et quasi nécessaire, doit se présenter à l'esprit avec une espèce d'évidence immédiate.

Héra est la divinité du mariage légitime, c'est un fait incontournable. De son côté, *Hêra-kleês* est un *nothos* exemplaire – à qui les *nothoi* athéniens rendaient d'ailleurs un culte à Cynosarges –, un « bâtard » aimé de son père, qui sait apprécier les exploits de cette « force de la nature » qu'est le fils qu'il a eu d'Alcmène. Amour paternel exemplaire, donc.

Or, la haine qu'Héra porte à Héraklès est également exemplaire. L'épouse ne porte pas dans son cœur le fruit de l'adultère de son mari. La gloire qu'Héraklès apporte à l'épouse de son père *n'en est par conséquent pas vraiment une*. Il semble plutôt lui apporter un non-*kleos*, la honte, une « gloire à la Hérostrate », bref : la « non-gloire ». Chaque exploit d'Héraklès – et qui contribue à la gloire du héros lui-même – signifie le déshonneur de

l'épouse de Zeus. Chaque fois qu'il réussit un coup, c'est pour la plus grande *honte* d'Héra.

Si, par hypothèse, nous admettons que *kleos* signifie ici quelque chose comme la « plus grande honte », c'est-à-dire le contraire même de « gloire », le nom *Hêra-kleês* serait l'incarnation d'une mauvaise plaisanterie adressée à Héra. En tirant cette conclusion parfaitement provisoire et paradoxale, on n'est peut-être pas si loin de la vérité... Dans cette hypothèse, le *kleos* dans *Hêra-kleês* n'est donc autre qu'un *kleos* sarcastique.

La portée du kleos

La question qu'il faut se poser est donc la suivante : que veut dire *kleos* ? Cette question est si simple en apparence qu'il semble presque superflu de la poser. Mais méfions-nous.

Il est certainement légitime de traduire *kleos* par « gloire » dans bon nombre de cas. Mais en conformité avec son étymologie, qui le rattache à des mots signifiant « son » et « bruit » dans d'autres langues indo-européennes – notamment *Laut* en allemand –, *kleos* se réfère seulement à « ce qu'on raconte » à propos de quelqu'un, à sa « renommée » ou « réputation ». Autrement dit, le *kleos* est un dire concernant quelqu'un et qui est destiné à l'oreille. Le *kleos*, c'est surtout le « renom sonore » conféré par les poètes aux héros. Et, de même que la « renommée » en français, le *kleos* peut être « bon » ou « mauvais ». Les grammairiens parlaient autrefois de voix moyenne, c'est-à-dire le « degré zéro » sémantique d'un terme, susceptible d'assumer un sens positif aussi bien qu'un sens négatif. Un exemple latin nous vient à l'esprit : *fides*, mot qui peut signifier son propre contraire, lorsqu'il apparaît dans un contexte « carthaginois ». Dans les termes de Roman Jakobson, *kleos* serait le membre non marqué dans une opposition *kleos/oneidos*.

Pindare et, surtout, Thucydide utilisent le mot *kleos* d'une façon qui est pour nous instructive. D'abord, Pindare : « Lorsque je meurs, que je lègue un *kleos* à mes enfants, mais non pas le mauvais, *to dusphamon* »[{496}]. Il existe donc un « bon » *kleos* et un « mauvais ». C'est également ce qui ressort d'un passage de l'oraison funèbre de Périclès dans Thucydide : « Grande est votre *doxa* si vous [*sc*. les femmes] ne tombez pas au-dessous du standard que la nature a fixé pour votre sexe et également grande celle de la femme dont le *kleos* – que cela soit au sujet de la vertu ou du blâme –

se fait le moins remarquer parmi les hommes »[{497}]. Ici, le *kleos* est clairement « ce qu'on raconte au sujet de quelqu'un ».

Kleos ne veut donc pas dire « gloire ». Le mot *kleos* est un terrain qui bouge : le mot comporte une ambiguïté constitutive, une amphisémie du plus haut intérêt pour le nom qui nous intéresse. Son sens peut basculer du pôle positif (« gloire ») au pôle négatif (« honte »). Ainsi, dirions-nous, *tout exploit glorieux d'Héraklès le Bâtard clame la honte de l'Épouse de Zeus*. Ce qui doit nous retenir d'accorder une importance démesurée à la réconciliation finale qui s'opère entre Héra et Héraklès, tout en constatant néanmoins qu'elle marque pour la déesse, dans son rapport au héros désormais divinisé, la fin du « mauvais » *kleos* et le début du « bon ».

Ajoutons une remarque. Parfois, *Hêra-kleês* n'est peut-être pas tant le « *kleos* d'Héra » que *Hêr-aklees*, « Héra privée de *kleos* » (le -a est bref dans Hêr-akleês ainsi que dans *akleês*, « sans gloire, honteux »), autre exégèse ou sémantisation possible qu'il faut mentionner.

L'Alcide

Le nom propre *Alkaios* est dérivé du nom commun *alkê*, qui désigne la « force qui permet de se défendre » ou la « force mise à l'épreuve dans l'action », et qui a donné également le nom propre *Alkmênê* et tant d'autres dont nous n'avons pas à nous occuper. *Alkaios* est certainement un nom propre en parfaite consonance avec la geste d'Héraklès, qui convient à une « force de la nature » comme lui, à un héros dont la « force » est sans cesse mise à l'épreuve dans l'action. La tradition veut que ce soit seulement après avoir tué les enfants qu'il a eus de Mégara qu'*Alkaios* reçoit le nom *Hêrakleês* de la Pythie à Delphes, c'est-à-dire à la veille de sa servitude auprès d'Eurysthée.

Si nous insistons sur le nom *Alkaios* ou *Alkeidês*, c'est que *alkê* est le quasi synonyme de *rhômê* ce qui a dû intéresser les Romains au plus haut degré lorsque le héros grec s'est transformé en héros romain. Comment ces thèmes clés, qui développent la mythologie héracléenne sont-ils reçus à Rome ? Si le nom propre d'Héraklès constitue le noyau mythique de son récit, le plus petit dénominateur commun de sa geste extrêmement variée et riche, l'histoire d'Héraklès ne « s'évanouit » pas pour autant quand cette histoire se déplace de la Grèce à Rome et change son support linguistique du grec en latin. La survie de l'histoire, dans la langue d'accueil, est sans doute en partie due au fait que la sémantique du nom Héraklès reste

accessible au Romain éduqué et bilingue. Nous ne pouvons pas savoir si les Romains décomposaient le nom du héros de la même manière que le faisaient les Grecs, en tout cas, le nom latin ne permettait pas d'établir de lien avec Junon. Celui-ci, s'il était fait, se faisait en grec ou d'une autre manière. À côté de ce thème central, les Romains connaissaient aussi celui de la force proverbiale du héros, et parmi ses épreuves celle des bœufs de Géryon, qui était très populaire chez tous les peuples de l'Ouest, lesquels pouvaient par ce biais se rattacher à la mythologie d'Héraclès. Le dieu protégeait dans toute l'Italie centrale la transhumance et l'élevage. Les Romains ont continué à honorer le dieu installé sur le Forum boarium de ce point de vue. Nous ne possédons malheureusement pas de sources précises pour analyser le support théologique et mythologique de ce thème au-delà de ce que nous venons de dire. Est-ce de cette manière que le dieu était arrivé à Rome, par une lente migration le long des sentiers de transhumance depuis la Grande Grèce ? Ce n'est pas impossible. Nous préférons toutefois nous occuper de ce qui est pour nous à portée de main, c'est-à-dire la manière dont Hercule était représenté à l'époque augustéenne. À cette date, les deux thèmes principaux de sa mythologie et de son culte se rattachaient à ses relations avec Héra et à la force.

Hercule sur le Forum Boarium

Commençons par les relations que le héros entretient avec les femmes. Un mythe raconté par Properce{498} en expose l'essentiel.

Après avoir récupéré ses bœufs volés par le monstre Cacus et puni celui-ci, le héros est fatigué. Lisons la suite.

> Il dit et la soif le torture et son palais est sec et la terre féconde est sans eau. Mais, au loin, dans une enceinte, il entend rire des jeunes filles : c'est une clairière couronnée de bois ombreux et consacrée à la Bonne Déesse, avec une fontaine sacrée et des mystères que nul ne découvre impunément. Dans un coin, des bandelettes pourpres voilaient (*uelabant*) un seuil, le seuil d'une cabane vermoulue où venait de briller la flamme et de brûler l'encens ; un peuplier ornait le temple de ses hautes frondaisons et leur ombre touffue abritait des chants d'oiseaux. C'est de ce côté qu'il se précipite, une épaisse poussière sur sa barbe sèche ; il se tient à la porte et ce n'est plus un dieu qui parle : `O vous, dit-il, qui jouez dans cette grotte sacrée et ce bois, écoutez ma prière ; ouvrez votre sanctuaire à l'hospitalité ; ouvrez-le aux pauvres hommes fatigués. Je cherche une source d'eau vive et je l'entends sonner clair par ici : remplir le creux de ma main, je n'en demande pas davantage. Avez-vous entendu parler de quelqu'un qui porta le monde sur son dos ? C'est moi : la terre que j'ai reprise aux monstres me nomme Alcide. Qui n'a entendu parler d'Hercule et des exploits de sa massue, des flèches toujours sûres qu'il décochait aux grands fauves, du seul homme pour qui ont lui les ténèbres du Styx ?'...

Le héros fait donc ainsi allusion à ses exploits et à sa gloire, son *kleos*. Et comme pour signaler ce qu'implique son nom, il mentionne Héra :

> L'acariâtre Junon, si c'était à elle que vous sacrifiiez, toute marâtre qu'elle est, ne m'aurait pas interdit ses fontaines. Si mon aspect et ma peau de lion jettent l'épouvante et si mes cheveux ont été brûlés par le soleil de Libye, c'est pourtant moi, qui jadis, occupé de besognes serviles, travaillais à un manteau sidonien ; c'est moi qui filais tout le jour la quenouille lydienne ; une molle ceinture enveloppait ma poitrine velue et mes rudes mains étaient faites aux travaux des jeunes filles.

Voilà ce que dit Alcide ; mais voici ce que lui répond une vénérable prêtresse dont une bandelette de pourpre attache les cheveux blancs :

> `Songe à tes yeux, étranger ; éloigne tes pas de ce bois redoutable ; allons, va-t'en, quitte ce seuil et cherche ton salut dans la fuite. Interdit aux hommes et consacré par une loi redoutable, à l'abri dans cette cabane écartée, il y a ici un autel. Il en coûta cher au devin Tirésias, pour avoir vu Pallas dépouillée de la Gorgone et baignant ses membres robustes. Puissent les dieux t'indiquer d'autres sources : l'eau qui coule dans ce coin solitaire est réservée aux femmes' Ainsi parle la vieille femme ; lui, d'un coup d'épaule, ébranle jusqu'aux montants ombreux de la porte et la porte ne peut tenir devant son courroux et sa soif. Dans l'onde qu'il épuise, il éteint son ardeur ; puis, ses lèvres à peine sèches laissent tomber le sinistre arrêt : `Traînant partout mon destin, j'arrive en ce coin du monde et c'est à peine si cette terre s'ouvre à ma fatigue. Le Grand Autel que j'ai fait vœu d'élever, pour avoir retrouvé mes troupeaux, ce grand autel, dit-il, que mes mains auront bâti, je veux que jamais, sous peine de sacrilège, il ne s'ouvre à nulle femme : ce sera la vengeance d'Hercule que l'on a chassé, quand il mourait de soif.' Père saint, salut, toi à qui sourit désormais la revêche Junon, ô Saint, sois-moi favorable et prends place dans mon livre. Ses mains avaient purgé et sanctifié le monde et c'est pourquoi la ville de Tatius, Cures, a fait de lui un Saint.

Sous une forme abrégée, on trouve à peu près le même récit chez Macrobe{499}.

Le développement romain du thème est astucieux. Le poète présuppose connues les relations ombrageuses que le héros entretient avec Héra-Junon et le thème qu'il développe après avoir raconté l'épisode des bœufs se raccroche explicitement à celui de l'acariâtre Junon. Il met une fois de plus en scène le héros maltraité par une femme, en l'occurrence une déesse matronale. À vrai dire, le Forum Boarium sur lequel se trouve le dieu est un point de Rome qui est tout particulièrement lié aux femmes{500}. Le Grand Autel du dieu est en quelque sorte entouré de temples, d'autels, de cultes et de lieux de mémoire liés aux femmes. À côté du sanctuaire de Bona dea, ainsi que le mythe que nous avons rapporté le décrit, se trouvait aussi le bois sacré de Stimula, le temple de Cérès, celui de Flora et un peu plus loin sur l'Aventin celui de Diane. Devant l'Ara maxima les matrones honoraient

Pudicitia patricia, et à l'extrémité nord du Forum boarium s'élevaient les temples de Carmenta, de Fortune et de Mater matuta. Et d'après une tradition, c'est la mère d'Évandre, Nicostratè-Carmenta, qui aurait prédit l'immortalité à Hercule ; en prévision de cet événement, le héros aurait fondé le culte du Grand autel. Enfin, derrière l'Ara maxima, le Grand cirque constituait un lieu de mémoire matronal particulièrement marqué puisque c'est en ce lieu qu'avaient été enlevées les Sabines et qu'avait donc en quelque sorte été fondée la descendance des compagnons de Romulus. D'autre part, il faut aussi se rappeler qu'aucune femme n'était admise aux sacrifices de l'Ara maxima. Cet ensemble de données rendait donc possible et plausible le petit mythe rapporté par Properce.

La version que le poète romain donne du mythe d'Hercule met en pleine lumière l'une des caractéristiques les plus marquantes du personnage. Le héros incarnant la virilité dans son expression la plus excessive, rétive à toute vie conjugale réglée et incapable d'avoir une relation apaisée avec les femmes. Il n'agit que par la violence et n'arrive pas à respecter les règles de la vie en cité. En même temps, toutefois, il a des relations ambiguës avec les femmes, puisqu'il arrive – du moins dans le mythe grec – qu'il s'adonne à des activités de jeune fille. À Rome en tout cas il n'agit que par la violence et écarte farouchement les femmes de son Grand autel dans un lieu où il est par ailleurs cerné de divinités et de cultes féminins.

Properce et l'auteur de ce mythe qui explique la naissance du culte d'Hercule avaient certainement pensé à tout ce contexte rituel quand ils ont mis en scène la rencontre d'Hercule avec les femmes romaines. Une rencontre construite autour de l'écart maximal qui sépare ces femmes, des jeunes filles et une prêtresse âgée en habits de fête, seules sur un site consacré, toutes entières occupées à la célébration des rites avec l'attention qu'ils requièrent, et le personnage hirsute, sale et inquiétant qui surgit brutalement en invoquant sa notoriété et les obligations de l'hospitalité pour exiger une eau, réservée aux femmes et que la prêtresse ne peut donc lui donner. D'une certaine manière, cette scène n'était pas sans en évoquer une autre, que tout le monde connaissait, celle de l'*Odyssée*, au cours de laquelle Ulysse apparaît lui aussi brusquement, en naufragé hirsute et sale, à Nausicaa et à ses compagnes{501}. Mais Ulysse a l'habileté de se couler aussitôt dans la posture très codifiée qui est celle du suppliant. Cette attitude, qui vient démentir la sauvagerie inquiétante de son aspect, a pour résultat de susciter, chez la jeune princesse, la bienveillance nécessaire pour

qu'elle accorde à l'étranger le secours qu'exigent les règles de l'hospitalité. Même si les enjeux ne sont pas les mêmes, il reste que dans l'aventure d'Hercule, l'échange ne se fait pas, chacun maintenant une position qui a pour résultat d'exclure l'autre en passant par la brutalité.

Dans ses récriminations, le héros mentionne celle qui n'a cessé de le persécuter et qui pourrait se trouver également à l'arrière-plan de la difficulté qu'il rencontre. On peut se demander si sa question n'est pas rhétorique. Il dirait sans doute que Junon est derrière l'interdit qui lui est fait, si le poète ne voulait pas respecter la vraisemblance mythologique. Il transpose néanmoins sur les femmes, qui entourent l'autel de Bona Dea, l'hostilité que lui voue Héra-Junon. Cette inimitié des femmes constitue le premier thème que le poète ou l'auteur du mythe romain développe en tenant compte de l'environnement cultuel du Grand autel. Mais à côté du thème de l'hostilité que Junon et des femmes manifestent au héros, il y a également celui de la bienveillance dont elles savent le faire bénéficier. On se rappelle que c'est l'une des déesses installées en bordure du Forum boarium, Carmenta, qui est censée lui annoncer sa future immortalité. D'autre part le fronton du temple de Fortune ou de Mater matuta, deux édifices voisins de celui de Carmenta, était couronné d'un groupe en terre cuite représentant Hercule introduit au ciel par Athéna. Est-ce à cette tradition que Properce fait allusion quand il rappelle que Junon ne serait plus fâchée contre celui qui répandait sa gloire et sa honte ? Hostilité et bienveillance féminine à la fois, tels sont donc les éléments que le poète développe en tenant compte de l'environnement cultuel du Grand autel.

Hercule, l'Alcide

Mais il y a un second élément. Dans la première réponse qu'il adresse à la gardienne du temple de Bona dea, Hercule objecte que, malgré son aspect très mâle, ses mains avaient accompli de nombreux travaux de jeune fille. Comme si cela suffisait à le qualifier pour approcher le site sur lequel officient précisément des jeunes filles. Un trait de son humour peut-être, mais aussi une allusion à tous les travaux qu'il a dû accomplir sur l'ordre des femmes, et qui sont liés aux manigances de l'acariâtre Junon qu'il mentionne au début de sa réponse. Quand la gardienne continue malgré tout à lui refuser l'eau, l'Alcide « d'un coup d'épaule, ébranle jusqu'aux montants ombreux de la porte et la porte ne peut tenir devant son courroux et sa soif », et il boit, avant d'énoncer à son tour l'interdit pour les femmes

d'accéder au Grand autel. En d'autres termes, Hercule exerce la force, qui n'admet pas de résistance, et qui correspond au deuxième nom qu'il porte, l'Alkaios, l'Alkeidês, l'Alcide, le fort, le puissant, qui avait d'ailleurs porté la voûte céleste sur son dos, comme il l'annonce quand il salue la vieille dame. L'introduction de cet élément n'est pas complètement surprenante à Rome. C'est en effet comme tel que les Romains le vénéraient. Une poésie dédiée au héros par un appariteur des questeurs, en 81 apr. J.-C., le célèbre comme Victor, Pollens, Potens, Invictus, « vainqueur, fort, puissant, invaincu ». L'épiclèse *inuictus*, « invaincu », est celle d'un des temples de l'aire du Grand autel, et plus généralement l'association du dieu au triomphe romain est ancienne. Une vieille statue qui se dressait sur le Forum boarium et qui remontait, d'après Pline l'ancien, à Évandre l'Arcadien, était revêtue des vêtements triomphaux le jour où des cortèges triomphaux passaient le long du Forum des bœufs. Les triomphateurs avaient aussi l'habitude d'offrir le dixième de leur butin au dieu et de célébrer d'énormes banquets devant son autel. De même les marchands romains qui revenaient pour ainsi dire victorieux de leurs tribulations, lui offraient la dîme de leurs profits.

Le lien qu'il entretient avec le triomphe et la victoire n'est pas non plus une nouveauté dans l'histoire du dieu. Les épithètes *uictor* ou *inuictus* mises en avant par la tradition romaine ont, elles aussi, une possible source grecque dans le fait qu'Héraklès avait reçu l'épithète *Kallinikos* (« Belle-victoire ») après la prise de Troie. Le héros Télamon était entré avant les autres dans la ville, ce qui a provoqué la colère d'Héraklès, qui se prépare à le tuer. Télamon se met alors à ramasser de gros blocs de pierre qui se trouvaient autour de lui et il eut la vie sauve car, à la question posée par Héraklès (« qu'est-ce que tu fais là ? »), il répondit qu'il était en train de construire un autel à Héraklès *Kallinikos*.

Un fragment d'Archiloque{502} invoque précisément cet Héraklès *Kallinikos* : « Salut à toi, ô seigneur Héraklès *Kallinikos* ! Tra-la-la pour ta belle victoire... ». La foule qui accompagnait le vainqueur des Jeux olympiques chantait cet « Hymne à Héraklès », selon les scholies à la neuvième *Olympique* de Pindare. On n'oubliera pas, dans ce contexte, que les soldats romains avaient l'habitude d'entonner pendant le triomphe des chansons contenant des railleries contre le général{503}.

On constate donc que les Romains qui commentaient le culte et les coutumes qui entouraient le Grand autel s'inspiraient des motifs mythologiques et des épiclèses, des surnoms grecs du héros, ce qui ne

signifie pas forcément que tout était grec dans ce culte, et que celui-ci provenait directement de Grèce. Il nous informe seulement que les Romains connaissaient la mythologie grecque du dieu, et que dans leurs commentaires des cultes du Forum boarium, ils puisaient à bon escient dans la mythologie grecque, en développant deux éléments des noms du héros, Héraclès et Alcide, le *kallinikos*.

* *
*

En tout cas, si le nom propre d'Héraklès constitue le noyau mythique de son récit, le plus petit dénominateur commun de sa geste extrêmement variée et riche, l'histoire d'Héraklès ne « s'évanouit » pas, pour employer le terme de Valéry, du fait que cette histoire se déplace de la Grèce à Rome et change son support linguistique du grec en latin. En partie, la survie de l'histoire, dans la langue d'accueil, est sans doute due au fait que la sémantique des noms Héraklès et Alcide reste accessible au Romain éduqué. Il ne fait pas de construction étymologique de son cru, mais utilise directement les thèmes grecs, ce qui est normal dans un pays devenu entre-temps bilingue. Mais cela ne saurait expliquer la réussite de sa reprise par les Romains. Cet exemple illustre parfaitement la manière dont le genre mythologique de la théologie interfère avec la théologie civile. Il exploite les contextes monumental et cultuel pour rapprocher mythes grecs et données mythiques et rituelles romaines, et il faut se garder de prendre les uns pour les autres. Il démontre aussi, une fois de plus, le rôle central joué par le mode d'action ou la fonction, pour parler comme Dumézil, dans l'analyse théologique romaine. Car ce qui recouvre le principe génératif contenu dans le nom d'une divinité, vaut aussi pour son mode d'action. La fonction, elle aussi, permet de développer, de générer la théologie de la divinité et de comprendre son culte. Autrement dit, on a été bien inspiré de ne pas opter ni complètement pour Valéry, pour qui le mythe ne semble avoir aucune existence en dehors de la langue, ni complètement pour Lévi-Strauss, pour qui le mythe ne dépend que de façon accessoire de la langue.

Vertumne

Suivant la stratégie d'interprétation qui a été la nôtre notamment pour l'étude d'Ajax, dont le nom évoque un ensemble d'éléments qui sont essentiels dans l'histoire de sa vie – de l'*aietos* apparu à l'annonce de sa naissance jusqu'à l'exclamation *aiai* écrite sur la fleur censée être apparue après sa mort –, nous allons porter notre attention sur un nom propre latin qui semble particulièrement prometteur de notre point de vue « génératif », à savoir Vertumne, Vertumnus, *Vertumnus*. Alain Deremetz{504} a jadis consacré un chapitre à Vertumne dans son livre sur *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, dont la perspective est à la fois proche et différente de la nôtre. Nous avons mis ce chapitre à profit.

Vertumne est essentiellement connu grâce à l'élégie que lui consacre Properce et aux *Métamorphoses* d'Ovide. C'est en fait Properce lui-même qui nous invite à prendre le nom du dieu Vertumnus comme point de départ pour notre analyse générative : *nominis index*, écrit-il en effet (voir appendice 2){505}. Autrement dit, le « nom propre montrera le chemin ». La démarche de Properce est effectivement celle que nous avons eu l'occasion de suivre de près dans les *Questions romaines* de Plutarque{506}. Le poète propose pour le nom Vertumnus trois (voire quatre) interprétations successives, dont les deux premières sont aussitôt rejetées – non pas parce qu'elles sont fausses, mais parce qu'elles sont jugées trop limitées.

Compte tenu des mots

Du début jusqu'à la fin de cette élégie, le texte assume la forme d'une auto-représentation. La parole est donnée à Vertumne. C'est le dieu qui parle.

Il se présente d'abord (1-6) comme un personnage originaire de l'Étrurie et forcé par les guerres d'abandonner son pays natal. Il s'installe à Rome et y trouve son bonheur – non pas comme propriétaire d'un temple splendide mais comme simple spectateur des activités quotidiennes du Forum romain. Un lieu que le Tibre, ou Tiberinus, traversait autrefois, continue-t-il au vers 7, ce qui l'amène à formuler la première exégèse de son nom (710). L'association *uertere* + *amnis*, suggérant un « détournement du fleuve » et l'existence d'un lien entre Vertumne et le Tibre. L'espace situé en bas du

Palatin était en effet inondé jusqu'à ce que le fleuve accepte de détourner son cours : *Vertumnus uerso dicor ab amne deus*, « je m'appelle Vertumne du fait que le fleuve a été détourné ». Le nom propre signifierait donc « Celui du détournement du fleuve ». Le rapport entre Tiberinus, divinité fluviale à qui le poème attribue l'initiative du détournement (*ille... concessit*), et Vertumne, dont le nom commémore l'événement, reste au demeurant assez flou. Vertumne ne semble pas être intervenu lui-même, il aurait simplement reçu son nom en souvenir de l'événement. Il y a d'ailleurs un jeu supplémentaire sur *alumnis*, c'est-à-dire sur les « nourrissons » qui profiteront de la déviation.

Mais une deuxième exégèse est aussitôt proposée (11-18). L'association *uertere* + *annus* qui ouvre le développement, lie cette fois le nom du dieu au déroulement du temps cyclique de l'année, et fait de Vertumne la divinité de la transformation – annuelle, récurrente – de la fleur en fruit (qu'on pense ici à l'adjectif *anniuersarius*, parvenu jusqu'à nous). Vertumne reçoit les prémices « au retour de l'année », *uertentis fructum praecepimus anni*, dit-il. Il s'agit des prémices des vendanges et de la moisson, de la récolte des cerises, des prunes et des mûres. Lorsqu'une greffe réussit, le succès est également dû à Vertumne, dont le nom est ainsi associé non seulement au « retournement » ou au « retour » des choses tout au long de l'année mais encore au « détournement » du poirier, qui, après la greffe, produira des pommes.

Ces deux exégèses sont finalement écartées parce que trop limitées, voire inexactes. « Ô menteuse renommée, tu me fais du tort, *mendax fama noces »*, s'exclame-t-il au vers 19, avant d'entreprendre ce qui constitue l'exégèse principale de son nom propre (19-48). Ces trente vers constituent la partie centrale du poème (qui compte, en tout, 64 vers). Ils sont introduits par la proclamation du dieu qui assure être capable de prendre toutes les figures (21) : « Transforme-moi en une quelconque figure, *in quamcumque (figuram) uoles uerte*, dit-il au vers 23, j'y ferai honneur ». Et ils se terminent sur une affirmation similaire (47-48) : la véritable raison d'être de mon nom, conclut le dieu, tient à « la faculté unique que j'avais de prendre toutes les formes », *formas unus uertebar in omnis*. Ce faisant, Properce insiste sur le fait que la véritable signification du nom est celle, plus générale, qui est dérivée de *uertere* au sens de « se transformer », sens auquel le poète des *Métamorphoses* se montrera particulièrement sensible. On apprend aussi que c'est « dans la langue de sa patrie » qu'on lui « a

donné le nom de Vertumne », ce qui signifie que le Vertumne de Properce considère son nom propre comme un nom *étrusque*.

Encadré par ces deux proclamations similaires qui ouvrent et ferment le développement central, le texte déroule un catalogue d'exemples qui illustrent tous la « faculté unique » qui est effectivement inhérente à Vertumne. Le principe en est simple : si l'on ajoute tel attribut à Vertumne, il se transforme en la figure qui y correspond. « L'habit fera le moine », comme on dit. Avec insistance, la présence répétée du verbe *imponere* désigne chaque fois l'opération en question (28, 29, 33, 46 ; Ovide utilisera le simple *ponere*). On pourrait appeler ce principe celui de la *transformation par métonymie*.

Les éléments divers qui sont successivement mentionnés permettent donc la mise en œuvre de ce qu'il faut appeler des opérations *métonymiques*. À chaque attribut – tissu de Cos, toge, faux, bandeau de foin, armes, corbeille de moissonneur, couronne, mitre, lyre, filets, pipeaux, cheval, canne à pêche, tunique, houlette, corbeilles de fleurs, concombre, courge, chou, fleur – correspond un personnage humain : fille facile, citoyen, paysan, soldat etc... voire le personnage du dieu lui-même, dont le concombre, la courge, le chou et la fleur signalent la présence (*me notat*). Ces attributs désignent donc de façon métonymique, les figures humaines auxquelles ils sont associés et ce qui est chaque fois en jeu, c'est la transformation opérée de façon répétée par le dieu.

Cette partie centrale du poème, nous l'avons indiqué, se termine avec les vers 47-48. Les vers suivants 49-56 répondent d'une certaine manière aux premiers vers 1-6. Les vers 49-54 contiennent ainsi un rappel des guerres de jadis et font notamment écho aux vers 3-4 en reprenant le thème, associé à la légende des origines, des Etrusques peuple allié et ami des Romains. On relèvera aussi que le vers 54 choisit l'expression *terga dedisse* pour désigner le fait de « fuir » honteusement ; il n'aurait pas été difficile d'utiliser l'expression *uertere terga* ici pour désigner la même chose, mais tout se passe comme si Properce avait voulu éviter de suggérer que Vertumne ait pu être lié à la « fuite » honteuse{507}. Vient ensuite (56-57) le *retour au Forum*, où Vertumne, originaire de l'Étrurie, souhaite pouvoir regarder encore longtemps passer la foule des Romains.

Or, le fait que par leur contenu, les vers 1-6 répondent aux vers 49-56, signale que nous nous trouvons devant une *Ringkomposition* (une composition, donc, qui suit le schéma ABA), et que le poème se termine au

vers 56. À cet endroit précis – où le poème semble terminé –, le poète fait dire à son dieu : « Six vers s'ajoutent en plus (*sex superant uersus*) ; toi qui cours à une assignation, je ne te retarderai point : me voici au bout de la piste ; je touche la corde (57-58). » Affirmation brusque, qui met un terme au poème et sonne comme une voix *off* : le dieu constate sèchement qu'il reste encore six vers (59-64) mais il ne souhaite pas retarder le passant pressé, et il traverse la « ligne d'arrivée », *ultima creta*.

Faut-il imaginer cette *ultima creta* comme un attribut transformant le dieu en « sportif » ? Sans doute. Mais il y a plus important. D'abord, les six lignes restantes sont désignées par le terme *uersus*. Cette désignation attire inévitablement notre attention sur l'« appendice » (ou « épilogue ») en question, puisqu'elle suggère que, par le biais d'une figure étymologique, ces six *uersus* vont rendre le dieu *Vertumnus* opérationnel. Ensuite, on se rend assez vite compte que ces six vers prennent la forme d'une inscription autonome, d'un type qui nous est familier par exemple de l'*Anthologie palatine* :

> Jusqu'à Numa, je fus un tronc d'érable, taillé à coups de serpe – dieu pauvre, au sein d'une ville que j'aimais. Mais toi, Mamurius, toi qui as gravé mes traits dans le bronze, que la terre des Osques soit légère à tes mains d'artiste : tu as pu couler ma statue et lui faire exprimer docilement tant de choses ! L'œuvre est unique, les hommages qu'on lui rend sont multiples.

Et une telle épigramme a sa place propre : en bas, sur le socle. On comprend alors que l'épigramme évoquant le socle a une implication subtile, à laquelle il est temps d'être attentifs. Si le principe de la « transformation par métonymie » est le principe rhétorique des métamorphoses de Vertumne, cela veut dire que la présence d'un socle sous l'élégie propre devient chargée de sens. Tout se passe comme si Vertumne disait : *placez-moi sur un socle et je deviendrai statue*. Autrement dit, l'ultime transformation de Vertumne, loquace et bien vivant dans ce qui précède, se produit sous notre regard, au moment où nous nous rendons compte que le dieu s'y transforme en cette statue que jusque-là il avait seulement *prétendu* être (on pense au passage d'Hermès dans l'*Hymne homérique à Hermès*{508}). Désormais, il est installé dans le *uicus Tuscus*, en face de la librairie des Sosii, dont parlera Horace dans ses *Epîtres*, I, 20, 1-2, ainsi que dans l'*Art poétique* (v. 345). En face de la librairie où le livre de Properce sera précisément mis en vente.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le dernier vers : « L'œuvre est unique, les hommages qu'on lui rend sont multiples, *unum opus est, operi non datur unus honos »*. Contrairement aux onze boucliers des Saliens fabriqués par Mamurius, qui copiaient l'unique bouclier tombé du ciel aux pieds du roi Numa, la statue de Vertumne, attribuée – par une fiction poétique – au même Mamurius, est un original. D'une certaine manière, le contraste est très marqué. Mais si la statue de bronze de Mamurius représentant Vertumne n'est qu'un poème, celui qu'on vient de lire, cela signifie qu'elle est, réellement, une œuvre écrite. Œuvre écrite vendue chez les Sosii ? C'est sans doute ce qui est suggéré ici, comme l'a bien vu A. Deremetz. Et, pour l'œuvre écrite, la distinction original/copie n'a pas vraiment de sens. Elle est unique, elle est *une*, même si elle circule en de nombreuses copies. Et les multiples *honores* dont elle va faire l'objet sont évidemment les lectures qu'on en fera, s'il est vrai que le *honos* – à l'égal du grec *timê* – n'est autre que le « culte » et, plus particulièrement, le « culte » que le lecteur rend à l'écrit en lisant.

Parti pris des choses

Du point de vue historique, le texte pose un double problème. Il y a d'une part la question du dieu Vertumnus, de l'autre celle de sa statue in *uico Tusco*, dans la rue des Toscans, des Étrusques.

Le dieu

Les antiquaires romains, comme on le sait, attribuent plusieurs origines au dieu. Pour les uns il vient d'Etrurie, mais pas forcément à la même époque. Varron écrit : « C'est d'eux (= des compagnons de Caeles Vibenna qui avaient aidé Romulus contre Titus Tatius) que le Vicus Tuscus tire son nom, et c'est aussi là que se dresse la statue de Vortumnus, parce qu'il est le dieu principal de l'Étrurie{509}. » Properce affirme lui aussi qu'il s'agit d'un *Tuscus*, d'un Étrusque, qui viendrait même de Volsinies, c'est-à-dire d'Orvieto.

Donc deux origines étrusques différentes. D'après une tradition, c'est aux origines mêmes de Rome que remonte l'installation à Rome du dieu, dans le Vicus des Etrusques, d'après l'autre elle fait suite à la prise de Volsinies en 264 av. J.-C. En elle-même cette divergence de la part d'antiquaires n'est pas

pour surprendre, car elle appartient au genre. Le même Varron attribue quelques paragraphes plus loin une origine sabine au dieu, mais il l'associe toujours à l'époque des origines{510}.

Il existe toutefois une série de documents qui témoignent de manière irréfutable que le dieu Vortumnus a bien reçu un temple à Rome après la prise de Volsinies. Mieux même, les calendriers liturgiques romains certifient l'existence d'un dieu et d'un temple de Vortumnus. À la date du 13 août, ils mentionnent des sacrifices « à Diane, à Vortumne, à Fortune équestre, à Hercule inuictus{511} ». D'autre part, Festus mentionne une peinture de Marcus Fulvius Flaccus triomphant dans le temple de Vertumne{512}. Comme Adam Ziolkowski{513} le constate, cette information, et la mention dans les fastes triomphaux{514} (« Marcus Fuluius Flaccus, fils de Quintus, petit-fils de Quintus, sur les Volsiniens »), confirment l'interprétation d'une inscription découverte au sanctuaire de S. Omobono, au Forum holitorium, qui rappelle que « Marcus Fulvius, fils de Marcus, fils de Quintus, consul offre (ceci – sans doute une des statues du butin) en don après la prise de Volsinies{515} ». Le temple construit par Marcus Fulvius se trouvait sur l'Aventin, près de la place de l'Armilustrium et du temple de Junon reine. Il ne saurait donc être question de nier qu'il existait à Rome un dieu et un culte public de Vortumnus ou Vertumnus, vraisemblablement depuis la chute de Volsinies en 264 av. J.-C. Il existe d'ailleurs des témoignages épigraphiques de dédicaces à ce dieu, à Rome, en Italie et dans les provinces, qui prouvent qu'il ne s'agit pas seulement d'une construction d'antiquaires.

Ce dieu peut effectivement être d'origine étrusque. Pour cela on se réfère au lieu de réunion ancien de la Ligue des XII peuples étrusques, qui était situé sur le territoire de Volsinies. Il s'agit du Fanum Voltumnae, du sanctuaire de Voltumna. Quelle que soit l'origine étrusque du nom de ce dieu, on peut le considérer comme un grand dieu étrusque, et notamment dans la cité de Volsinies. C'est ce nom que les Romains auraient transformé en Vortumnus/Vertumnus. Et c'est cette position en pays étrusque qui explique que Varron le désigne comme *princeps Etruriae*.

Ceci est un premier point. Si nous le prenons à la lettre, toute la tradition sur la très haute antiquité de Vertumnus est à considérer comme le produit de la spéculation antiquaire. On peut, bien entendu, supposer que Vertumnus existait depuis longtemps à Rome, et que la prise de Volsinies l'a fait accéder à une nouvelle dignité. Mais il convient de rester prudent à

l'égard de ce genre de facilité. Il faut en effet considérer que la deuxième tradition, qui fait remonter Vertumnus à l'époque de Romulus, se réfère également aux Étrusques, et renvoie donc encore au Ve/ortumnus historique. La tradition sur l'origine sabine n'est qu'une variante d'antiquaire de la première : comme le dieu est lié à la guerre des Romains contre les Sabins, et que le dieu passe pour un étranger (comme le prouve son origine toscane), il est mis en rapport avec les deux commandants étrangers de cette guerre, avec Lucumo, du côté de Romulus, avec Titus Tatius, du côté des adversaires de Romulus, les Sabins. Si nous devons nous prononcer sur l'historicité de tout cela, nous dirions qu'effectivement la prise de Volsinies et l'introduction d'un dieu Vortumnus lié à cet événement se trouvent à l'origine de toute l'histoire. Nous ne pensons pas que la situation de la statue au vicus Tuscus soit seule à l'origine de toutes ces interprétations.

La statue

Le deuxième point concerne la statue qui se trouvait à l'angle du vicus Tuscus et du Forum, entre le temple de Castor et de Pollux et la basilique Julia. Cette statue est antérieure à Properce et à Ovide. Il en est déjà question chez Cicéron{516}, et Varron on l'a vu, la connaît lui aussi{517}. Une base de l'époque de Dioclétien paraît même se référer à notre statue : « Vortumnus, aux temps de Dioclétien et de Maximien »{518}.

Il est donc assuré qu'il y avait bien à l'angle du vicus Tuscus et du Forum une statue que les Romains reconnaissaient sans hésitation comme étant celle de Vertumne. Ce fait interdit, à notre avis, de faire de la statue de Vertumne une pure construction littéraire, ce qui serait très joli mais n'est pas confirmé par les sources. L'existence de cette statue et de cette interprétation n'implique pas, toutefois, que la statue en question remonte à Mamurius Veturius et se conforme à tout ce que disent les antiquaires. On doit même se demander de quoi il s'agissait exactement. Si l'on suit Properce, c'était à l'origine une statue de bois, mais à son époque c'était toutefois une statue de bronze. Est-ce une des statues du butin légendaire de Volsinies ? C'est possible. Mais que représentait cette statue ? On le voit mal. Veltuna = Voltumnus était représenté en pays étrusque comme un jeune homme nu, ce qui ne veut pas dire qu'il en était ainsi à Rome.

N'est-ce pas précisément parce que la statue n'avait que des attributs peu clairs ou n'en avait peut-être pas du tout{519} que l'on a pu faire ce genre de jeux interprétatifs, car la limite dans ces constructions, c'est toujours le bon

sens (dans notre cas la référence au contexte étrusque et au nom étrusque). Il peut s'agir d'une statue quelconque, qui a fini par être considérée comme étrusque parce qu'elle se trouvait dans le vicus Tuscus. Il peut s'agir d'une statue étrange, qui faisait l'objet d'un culte, mais dont les attributs étaient peu clairs, de sorte que les Romains lui ont attribué la fonction ambiguë qui est la sienne.

Parti pris des mots

Si la statue sur le *uicus Tuscus* n'avait jamais existé, cela ne nous aurait pas beaucoup gêné, reconnaissons-le. Le poème pourrait alors être considéré comme une statue parfaitement imaginaire, un *mythe* qui « s'évanouirait » avec les vers de Properce. Cependant, même s'il faut accepter le fait qu'il ait vraiment existé une statue de Vertumne à l'endroit indiqué par Properce, il n'est pas pour autant nécessaire de considérer que le poème en constitue la description. Mis à part les six vers sur lesquels il se termine, il représente plutôt une espèce de réflexion menée par le poète sur l'histoire et le mode opératoire de la divinité, une réflexion qui pourrait s'appliquer à n'importe quelle statue de Vertumne. Quant aux « six vers », plus spécifiques, ils ne sont évidemment pas copiés du socle de la statue réelle. Ils sont de Properce ; et ils rappellent plutôt le genre d'inscriptions fictives avec lesquelles l'*Anthologie palatine* nous a familiarisés. Il est donc inutile de se demander si la « statue de bronze » dont il est question était l'œuvre de Mamurius, le bronzier légendaire du roi Numa.

Il est en revanche permis de dire que le poème s'applique à lui-même et réalise très concrètement, le principe de Vertumne, le principe de la métonymie qui permet au dieu de se transformer en statue, ce qui est la seule chose en laquelle la statue de Vertumne sur le *uicus Tuscus* ne pouvait pas se transformer – pour la simple raison qu'elle en était déjà une. Inversement, Properce avait un choix extrêmement limité s'il voulait appliquer le principe de Vertumne dans son poème, et il se peut que ce choix se soit pratiquement réduit à la solution qu'il a effectivement retenue.

Quelles étaient, en effet, les possibilités dont disposait le poète s'il voulait appliquer, à travers le personnage du dieu, le principe de la transformation par métonymie ? Quel matériau pouvait-il fournir à Vertumne pour permettre l'accomplissement d'une semblable transformation ? Il ne suffit

pas de *dire* « tissu de Cos » ou « toge ». Pour se réaliser, l'opération nécessite la présence d'un vrai « tissu de Cos » ou d'une vraie « toge », et c'est plus que le poète peut fournir à son poème, constitué de mots. Le fait de dire « tissu de Cos » se rapporte à la transformation en « fille légère » comme une recette de cuisine en plat cuisiné. Cette transformation-là ne peut avoir lieu dans le poème. En revanche, Properce a vraiment fourni un matériau, un seul, dont on peut dire qu'il *est là* et n'est pas seulement évoqué par la langue. Il ne s'agit ni d'un « tissu de Cos » ni d'une « toge » ni d'une « faux » ou d'une « arme », mais de l'inscription, l'un des rares matériaux que le poète pouvait fournir sans « sortir de la langue », et qui termine le poème, placée en bas, sinon sur le socle de la statue, opérant la transformation, par métonymie, du poème en statue. Autrement dit, l'attribut fourni est l'inscription dans sa matérialité littérale.

Mais il y a plus. Il faut relever la présence d'un ensemble de significations spécifiques qui sous-tendent le mode d'action et le champ d'intervention du dieu. Si *Vertumnus* rime avec *autumnus*, on peut constater que le mot *uer* entre par là même en jeu avec *autumnus*, relation d'autant plus pertinente que le fait de greffer le poirier – activité propre au printemps – est l'offrande faite à Vertumne des fruits ainsi obtenus : dans les vers 17-18, le poirier se trouve ainsi « transformé ». Et de façon générale, le dieu est lié au temps cyclique de l'année (vers 11-12). Le fait, rapporté par Properce, que le dieu avait quitté l'Étrurie pour Rome fait également écho à son nom, puisque *solum uertere* signifie « changer de pays ». Rien de plus naturel pour un tel dieu de se retrouver à Rome, bien qu'il soit originaire de l'Étrurie.

Mais le même verbe *uertere* est également associé à d'autres compléments d'objet direct : *uestem uertere*, dit-on. Et c'est précisément le travestissement qui caractérise les « métamorphoses » de Vertumne : « Revêtez-moi d'un tissu de Cos, et je serai une fille facile ; mais qui ne verrait en moi un homme, si je prends la toge ? » (vers 23-24). Parmi les nombreux attributs énumérés dans les vers 23-46, quatre sont d'ordre vestimentaire : le tissu de Cos, la toge, la mitre, la tunique. L'attribut vestimentaire change l'identité, voire le « nom », du dieu : *nomen uertere*, dit-on également. Ainsi, Vertumne assume, successivement, l'identité d'Iacchos, de Phébus et de Faune.

Vertumne rencontre Pomone

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le nom de Vertumne joue de la même manière un rôle de premier plan. Il semble même être à l'origine du récit mis en scène par le poète, récit qui se trouve en parfaite consonance avec le verbe *uertere* : *mentem alicuius uertere*, dit-on pour « persuader » ; et la persuasion est ce à quoi se consacrera le Vertumne ovidien, travesti en vieille femme ; en bonne logique, le verbe *auersari* (<*a-uertere*), « se détourner », se réfère inversement à l'attitude de Pomone (au vers 672).

On connaît l'histoire. Pomone, dont le nom propre rappelle son talent dans le domaine du jardinage{520}, vivait sous le règne du roi Procas. Elle fuit les hommes et s'enferme dans son jardin. Vertumne se trouve parmi ses nombreux prétendants. Voici la suite du récit des *Métamorphoses*{521} :

> Vertumne surpassait tous ses rivaux par la force de son amour, sans avoir plus de succès. Combien de fois, sous (a) l'habit du rude moissonneur, n'a-t-il pas porté des épis dans une corbeille, offrant l'image d'un vrai moissonneur ! Souvent, (b) les tempes ceintes d'un toron de foin nouveau, il semblait avoir retourné les herbes fraîchement fauchées ; souvent, dans sa main calleuse, il portait (c) un aiguillon et on aurait juré alors qu'il venait de dételer les bœufs fatigués. Lui donnait-on (d) une faux qu'il devenait un émondeur en train d'élaguer la vigne ; portait-il (e) une échelle qu'on l'imaginait allant cueillir des fruits. Avec (f) un glaive, c'était un soldat et c'était un pêcheur avec (g) un roseau. Bref en prenant de nombreuses apparences, il trouve souvent le moyen d'approcher la belle pour avoir la joie de la contempler. Enfin, la tête ceinte (h1) d'une mitre bariolée, s'appuyant sur (h2) un bâton et (h3) des cheveux blancs aux tempes, il prend l'apparence d'une vieille femme.

Le principe de la « transformation par métonymie » reste le même, avec un certain nombre d'attributs qui se trouvent déjà chez Properce (la faux, le bandeau de foin, l'arme, la canne à pêche). Mais ce qui n'était chez Properce, qu'un catalogue d'exemples répertoriés dans le cadre d'une exégèse de type antiquaire, se retrouve ici soumis à la logique d'un récit. Il est vrai que le Vertumne de Properce possède déjà une histoire, il a notamment quitté son Étrurie natale pour Rome, fidèle en cela à son nom, si l'on peut invoquer l'expression *solum uertere*, « changer de pays ». Mais les exemples qu'il donne de sa propre capacité à assumer n'importe quelle figure semblent avoir été tirés d'un fichier et ne sont pas insérés dans une histoire. Chez Ovide, il est vrai, les multiples figures assumées par Vertumne, à part la dernière, n'ont pas non plus de logique séquentielle, mais elles sont tout de même toutes soumises au projet propre à Vertumne, qui est d'impressionner favorablement la belle Pomone. Elles font ainsi

partie d'un récit. Or, bien que le dieu sache se transformer en une infinité de figures, il donne ici, pour des raisons évidentes, la préférence aux figures qui sont associées au jardinage ou à l'agriculture. Jusqu'à ce que, par son ultime transformation, Vertumne décide d'agir d'une façon qui ne relève pas de la séduction « visuelle ». Il se transforme en vieille femme et, pendant une centaine de vers (661-764), il essaie de *persuader* Pomone de choisir Vertumne pour époux. Persuader : cela peut donc se dire *mentem alicuius uertere*. En l'occurrence par un récit. De nouveau, le nom du dieu fait sens par rapport à sa façon d'agir.

Mais si cette mise en scène du nom fait du dieu une divinité de la persuasion, Vertumnus garde en même temps les résonances qu'il possède déjà chez Properce : c'est un dieu du jardin, c'est un dieu du retour des saisons, c'est un dieu qui sait tout transformer et qui sait se transformer en tout. Et ce qui est le plus important pour Ovide, c'est sans doute le fait que Vertumne est d'abord et avant tout le dieu de la transformation ou de la métamorphose. En bref – le dieu des *Métamorphoses*.

Ce n'est pas que la façon dont Vertumne se transforme en moissonneur ou berger, en jardinier ou en soldat ou encore en pêcheur à la ligne soit une métamorphose *typique*. Au contraire, le procédé est toujours celui de la métonymie et le résultat n'est jamais définitif : Vertumne reste au fond un jeune dieu, un *iuuenis* (684, 766). Mais, justement, en tant que principe divin des *Métamorphoses*, Vertumne ne peut pas incarner la métamorphose typique ; il ne peut même pas se figer en statue comme le Vertumne de Properce. Surtout pas en statue.

Le dieu des Métamorphoses

Dans les *Métamorphoses*, Vertumne se situe sur un autre plan : il est partout. De même qu'Hermès « passe » dans l'*Hymne homérique à Hermès*, Vertumnus « transforme, convertit et traduit » dans les *Métamorphoses* d'Ovide. *Vertumnus uertit*. Il est à l'œuvre dans toutes les métamorphoses et ne peut donc pas, en bonne logique, se transformer de façon définitive.

Ovide nous donne lui-même une indication qui va d'ailleurs dans ce sens : aux premiers vers des *Métamorphoses*, livre I, vers 1-2, on peut sentir l'écho du premier vers de l'élégie de Properce sur Vertumne, en particulier

du mot *formas*, placé à la fin du vers chez les deux poètes. À l'hexamètre de Properce :

> quid mirare meas tot in uno corpore formas ?
> (pourquoi t'étonnes-tu de me voir tant de formes en un seul corps ?)

répond ainsi discrètement le début des *Métamorphoses*

> in noua fert animus mutatas dicere formas
> corpora...
> (je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux...)

Et lorsque Ovide, dans les *Tristes*, I, 7, 33-40, compose un petit poème à mettre en exergue au début des *Métamorphoses*, on note que les vers sont au nombre de six – *hos quoque sex uersus* (... *habe*) « voici six vers encore » –, exactement comme dans l'inscription finale de l'élégie de Properce : *sex superant uersus* « six vers s'ajoutent en plus ». Indices discrets qui laissent penser que la figure de Vertumne est capitale pour le projet des *Métamorphoses*.

Mais ce qui distingue le Vertumne ovidien de son prédécesseur chez Properce, ce n'est pas seulement la mise en récit du noyau sémantique ou de cet « agrégat de significations » que constitue le nom propre *Vertumnus*. Le récit ovidien, le « récit mythique », que nous avons examiné, enferme en lui un autre récit, qui en précise le sens et qui ne peut pas être pris en compte indépendamment du récit-cadre. Et à son tour, ce « récit-cadre » doit être étudié dans le cadre des *Métamorphoses*, prises comme un ensemble. Nous nous trouvons en fait devant un texte qui ressemble, étrangement, au *Carmen* 64 de Catulle, « Les noces de Pélée et de Thétis », auquel nous avons consacré une analyse dans *Le métier de Zeus*{522}. Car autant que « Les noces de Pélée et de Thétis », l'histoire de Vertumne et de Pomone contient un récit qui semble vouloir dire le contraire de ce que dit le récit-cadre.

Dans le cas de l'histoire de Vertumne et de Pomone, le récit encastré est constitué par un récit non romain, grec, « traduit » en latin, qui raconte les amours malheureux d'Iphis (le nom signifierait en latin *uis*, « force ») et d'Anaxarète (nom propre associant les notions *uir/anax* et *uirtus/aretê*, comme pour signaler une attitude trop masculine, trop dure, chez celle qui le porte). À travers ce récit malheureux, Vertumne déguisé en vieille femme réussit à convaincre Pomone de changer d'avis sur l'amour. Car faute de

répondre à l'amour d'Iphis, Anaxarète est pétrifiée par Vénus ; on peut toujours admirer sa « statue » en Chypre. L'attitude insensible et inflexible d'Anaxarète se réalise donc dans une métamorphose typique : la jeune femme, froide et dure, est transformée en pierre{523}. Tandis que son amant malheureux se suicide de manière féminine, par pendaison{524}.

Ajoutons que, si Anaxarète a une attitude tellement inflexible, si elle a « une pierre à la place du cœur », comme on dit, sa transformation en pierre devient une espèce d'opération métaphorique, opération qui suit un schéma récurrent chez Ovide. En réfléchissant sur l'histoire de Vertumne et le récit qu'elle encadre, ce qui saute aux yeux c'est d'abord l'opposition entre les deux couples d'amants : union heureuse pour les uns, malheur total pour les autres ; association au soleil, aux saisons clémentes, au jardinage pour les uns, à l'hiver, au nord et au fer pour les autres ; aux fruits pour les uns, à la pierre pour les autres ; au changement pour les uns, à la fixité ou à l'immobilité pour les autres ; à la vie pour les uns, à la mort pour les autres. S'ajoutent le déguisement féminin pour Vertumne et le suicide au féminin pour Iphis. Et surtout, une espèce de « présence » latine (*hic et nunc*, dans la mesure où les saisons reviennent chaque année) pour Vertumne et Pomone, tandis que l'histoire d'Iphis et d'Anaxarète s'est littéralement figée dans le passé. Là-bas, il y a longtemps.

Pour saisir la portée de ces vers, il ne faut pas oublier que les *Métamorphoses* sont aussi une grande histoire{525}. L'œuvre rivalise clairement avec l'*Énéide* de Virgile, écrite une génération plus tôt. L'*Énéide* retrace l'histoire du peuple romain depuis ses origines les plus lointaines : la chute de Troie, et les errances d'Énée jusqu'en Italie. À cette histoire politique de Rome, Ovide oppose un projet plus ambitieux. Il insère l'histoire de Rome dans l'histoire du monde, et le thème de la métamorphose lui permet de faire déboucher l'histoire universelle sur les dernières métamorphoses du temps, celle de Jules César{526} en immortel, en mars 44 av. J.- C., et celle, annoncée, d'Auguste en Divin Auguste{527}. De ce fait, le régime fondé par Auguste conclut l'histoire du monde, une histoire essentiellement grecque, qui est toutefois portée à son point culminant par Rome.

Or, les *Métamorphoses* ne se terminent pas au livre 13. Dès les premiers vers, nous l'avons dit, Ovide annonce que son poème ira jusqu'au temps présent, ce qui suscite dans l'esprit du lecteur une surprise. Ainsi qu'Andrew Feldherr{528} le note, comment le poète peut-il concilier ces 13 livres remplis

de chaos, de malheurs et d'horreur avec le projet qu'il avait d'encenser le nouveau régime, fondateur de la paix et de l'harmonie ? Ce paradoxe nous paraît inscrit dans le projet général du poème. D'autant plus que pour arriver au nouveau régime, le poète doit encore traverser un siècle de terribles conflits civils. Même si elle n'est évoquée qu'à propos de l'assassinat de César, la violence se trouve partout à l'arrière-plan des derniers siècles décrits par le poème. D'une certaine manière, l'une des grandes métamorphoses du présent est aussi celle qui a mis un terme à la monstruosité des générations précédentes. Le scénario est toutefois plus complexe. C'est au début du 14e livre que les choses commencent à changer. La scène du récit quitte le monde grec et arrive en Italie, dans le Latium, dans les navires d'Énée le Troyen et de ses compagnons. Le récit progresse alors en deux temps. Une première partie du livre 14 est consacrée à la magicienne Circé, fille du Soleil, qui incarne le passé grec. Par son lien direct avec l'épopée homérique et son ascendance solaire, Circé est « porteuse d'un univers entier, dominé par la passion, la métamorphose et la mort », pour citer Hélène Vial{529}. Autant dire que Circé incarne parfaitement l'histoire universelle telle qu'elle s'est développée jusqu'alors, du côté des Grecs. Le paradoxe de la cruelle Circé est, toutefois, qu'elle est « infiniment puissante pour ce qui touche aux corps qu'elle peut métamorphoser à l'infini, et profondément vulnérable pour ce qui est des âmes, sur lesquelles elle ne sait pas agir », pour citer encore H. Vial{530}.

Un aspect des agissements de Circé mérite d'être souligné. Virtuose de la métamorphose de ses visiteurs et ennemis, elle est même capable de les ramener à leur forme première, ce qui est pour elle une autre forme d'échec. Elle n'arrive pas à fixer les êtres transformés dans leur nouvelle forme. Circé, qui met pour ainsi dire un terme aux métamorphoses à la grecque, traduit en fait l'échec de ce monde passé. Or pendant ce temps, l'histoire continue, comme si Circé n'avait pas ou plus prise sur l'évolution. Les Troyens quant à eux débarquent dans le Latium, où l'un d'eux, Macarée, évoque sa rencontre avec Circé, qui s'est traduite par un échec de la magicienne, et où Énée remporte la victoire finale sur les Latins, meurt et se trouve transformé en dieu. C'est à ce point, au moment où une dynastie issue d'Énée commence à régner sur le Latium, qu'Ovide insère la longue histoire de Pomone et de Vertumne, qui nous mène au cœur du problème de la métamorphose et de l'évolution.

Le mythe de Pomone et de Vertumne{531} occupe une place stratégique dans les *Métamorphoses*, il constitue en fait un élément charnière de l'œuvre. Il est placé à la suite des mythes grecs, après la dernière intervention de Circé ; il suit également la légende d'Énée et des rois d'Albe, conclut en somme les événements qui rattachent l'Italie et Rome au passé grec et débute au moment où un événement capital est sur le point de se produire : la fondation de Rome. Le mythe de Vertumne et de Pomone forme donc comme une introduction à l'époque suivante, celle qui voit la fondation de Rome et les histoires de l'Italie et de Rome. Dans ce cadre, deux éléments montrent que la déesse Pomone n'est pas choisie au hasard. D'après ce que nous savons, Pomone, qui était également vénérée par les Ombriens et peut-être d'autres Italiques, était à l'époque d'Ovide une déesse romaine. Elle était la protectrice des fruits, comme son nom l'indique{532}. À Rome son culte est ancien puisqu'elle possédait un flamine, le *flamen Pomonalis*, un sacerdoce qui est un gage d'ancienneté du culte. La date de la fête de la déesse demeure inconnue, car elle ne figure pas sur les calendriers, sans doute parce que la date de son sacrifice était mobile comme celle de beaucoup de cultes agraires. L'originalité du culte de Pomone réside dans le fait que le lieu où il était célébré n'était en fait pas situé à Rome, ni même dans la banlieue romaine{533}. La déesse possédait un bois sacré *in agro Solonio* à la hauteur du douzième milliaire de la route d'Ostie. En d'autres termes, cette divinité de la ville de Rome, qui a un prêtre particulier, possède un bois sacré situé dans le Latium, à environ douze milles de Rome. De ce fait, le Pomonal ne se trouvait plus sur le territoire de Rome, dont la limite telle que l'imaginaient les contemporains d'Ovide{534} était plus proche de la ville. La situation du lieu de culte signifie que Ovide traite en fait d'une déesse latine, dont certaines traditions font d'ailleurs l'épouse de Picus, un roi du Latium préhistorique qui avait été métamorphosé en pivert pour avoir refusé l'amour de Circé. Ovide vient de raconter ses malheurs trois cents vers plus haut{535}. Or la déesse latine Pomone est devenue chez Ovide une déesse romaine, ou plutôt, nous le verrons, elle subit une sorte de métamorphose qui la fait romaine grâce à l'intervention du dieu romain Vertumnus, dont elle finit par accepter les avances. Nous avons l'impression qu'après avoir décrit les premières dynasties qui ont régné sur le Latium, Ovide fait ici allusion à la conclusion de l'alliance entre les Romains et les Latins, en 338 av. J.-C. Conformément à la tradition érudite des Romains, Ovide place cette alliance à l'époque des

rois romains, mais il nous paraît indéniable qu'à ce point le temps bascule, que nous entrons dans l'histoire romaine, de l'impérialisme romain.

Et ce basculement, cette grande métamorphose historique est opérée par Vertumne, le dieu des *Métamorphoses*, le dieu de la métamorphose réussie, en opposition, en quelque sorte, aux métamorphoses opérées par Circé, dont il est question dans les vers précédents. Pour ce qui concerne l'interrogation sur la forme, nous l'avons souligné, on peut noter que le procédé par lequel Vertumne se transforme en moissonneur ou en berger, en jardinier, en soldat ou encore en pêcheur à la ligne est celui de la métonymie et que le résultat n'est jamais définitif : comme certaines divinités grecques, Vertumne reste au fond un jeune dieu, un *iuuenis*, même s'il arrive à changer momentanément de forme par des attributs. Il n'utilise pas cette métamorphose personnelle pour exercer la violence ou pour transformer autrui{536}, et au moment où il perd patience devant l'insensible Pomone, à laquelle il vient de raconter pour l'émouvoir la triste histoire de la métamorphose d'Anaxarète, il reprend sa forme première, qui éblouit et finalement séduit la déesse des jardins.

Les deux mythes, longuement racontés, sont d'une importance centrale pour l'image qu'Ovide veut donner de l'évolution du monde et pour la signification de son œuvre. Pomone et Vertumne sont des divinités différentes, l'une est romaine, l'autre l'est devenue, mais elles sont en quelque sorte assorties au point qu'on peut considérer qu'ils représentent à la fois l'identité et l'altérité{537}. Car dans le récit d'Ovide, Vertumne apparaît surtout comme un dieu de jardin, face à Pomone, qui produit par hybridation les fruits, *poma*{538}. À l'arrière-plan de cette rencontre on perçoit un symbolisme littéraire et historique. Comme l'écrit H. Vial, Pomone c'est l'hybridation en action{539}, mais en même temps elle représente les fruits du jardin et symbolise la greffe poétique, le poème. Vertumne quant à lui est le dieu de la métamorphose qui accomplit cette greffe et représente donc l'œuvre d'Ovide. Cette dernière histoire d'amour des *Métamorphoses* exprime{540}, comme H. Vial l'a démontré de façon convaincante, en analysant les liens intertextuels avec Virgile et Properce, un désir d'hybridité dans la métamorphose, dans les *Métamorphoses*. La rencontre de Vertumne et de Pomone est marquée par une proximité et une différence qui sont suffisantes pour que cette greffe prenne. Aucun des deux partenaires ne perd son identité, et l'on assiste à une double métamorphose.

Sur le plan poétique, il s'agit de réaliser l'unité à partir d'éléments différents, et surtout de faire une œuvre romaine à partir de récits étrangers, essentiellement grecs. La rencontre et l'amour qui unit Pomone et Vertumne deviennent donc les symboles des *Métamorphoses* ovidiennes. Mais un lecteur informé pouvait également percevoir que cette union entre un dieu romain et une déesse latine représentait aussi la future alliance latine, qui faisait de Pomone une déesse romaine. Et au-delà, si le lecteur rapprochait cette métamorphose, ou les fruits qui résultent de cette métamorphose respectueuse de la personnalité de l'autre, de l'histoire générale du monde qu'Ovide racontait, il comprenait qu'il ne s'agissait pas seulement d'une métaphore de la traduction de la culture grecque en culture latine et romaine, mais d'un symbole de la conquête du monde par les Romains.

Dans les treize premiers Livres de ses *Métamorphoses*, Ovide s'est consacré au passé mythique grec, qu'il a savamment « transposé », « traduit » en latin – *in Latinum uertere*, dit-on –, se posant déjà par là sous le signe de Vertumne qui sait tout traduire (*uertere omnia*) en latin – notamment grâce au calame d'Ovide. Dans ce récit mythique qui précède l'histoire de la fondation de Rome, et qui constitue en quelque sorte le premier mythe « romain » du Livre XIV, Ovide semble même vouloir dire que ce n'est que par cette « traduction » en latin, en *uersus* latins, que le passé figé, pétrifié des Grecs pourra revivre – revivre dans le jardin souriant romain, sous un soleil qui fait fuir les nuages ennemis. Grâce à Vertumne, le passé grec sera à même de « se traduire » en latin. D'une certaine manière, Vertumne est le dieu de l'acculturation conquérante. Il représente le principe poétique de la *uersio Ouidiana*, c'est-à-dire de la forme romaine et augustéenne de l'histoire universelle.

Épilogue

À la suite de ces réflexions, quel bilan tracer de cette approche qualifiée de « générative » ? Au départ se trouvait, comme il se devait en quelque sorte, une formule : « mythologie générative », que nous avions déjà proposée dans l'introduction de notre livre *Le métier de Zeus*. D'une certaine façon, nous avons essayé de donner un sens plus précis et plus étoffé à cette formule, et nous nous sommes gardés de lui attribuer un statut théorique avant de l'avoir essayée de façon quasi expérimentale dans l'interprétation d'une série de récits.

Première remarque. Si notre étude a porté sur ce qu'il convient d'appeler la « poétique du mythe », nous avons souvent été obligés de constater que les principes de cette poétique ne sont pas d'ordre spécifiquement religieux. Autrement dit, si le mythe comporte une dimension spécifiquement religieuse, cette dimension ne lui vient pas de sa « poétique » ou de la manière dont il est fait, qui est une « manière de faire » que nous rencontrons un peu partout.

Deuxième remarque. Si nous préférons le mot « poétique » à celle de « théorie », ce n'est pas sans arrière-pensées. Formuler une « théorie du mythe » nous semble d'abord être un projet trop ambitieux, trop vaste, pour nous, car ce dont il s'agit, c'est de mettre de l'ordre dans une série de procédés d'analyse développés antérieurement – disons : à partir de notre article sur la fondation de Byrsa par la reine Élissa (1984). Cette mise en ordre ne constitue pas vraiment l'élaboration d'une théorie. Le mot

« poétique » nous semble préférable, car nous ne nous sommes pas intéressés à la « nature du fait mythique en général », mais, de façon assez pragmatique, à la façon dont on peut comprendre la construction, l'élaboration et la mise en place de certains faits mythiques – récits, rituels, images, exégèses – sans établir, entre eux, une hiérarchie qui, par exemple, ferait du récit l'explication du rituel ou *vice versa*.

Troisième remarque. En regardant les dates des documents sur lesquels nous avons travaillé, nous avons souvent été frappés, du côté grec, par le fait que des mythes comme celui de Kérambos ou comme celui de la fondation d'Alexandrie, tout en baignant dans un imaginaire plus ancien, voire archaïque, sont d'une date plutôt récente, hellénistique. Or, on ne peut disqualifier ni le premier ni le deuxième de ces deux mythes *comme mythes* en les qualifiant de « légendes » ou de « constructions tardives ». De ce constat, nous avons tiré deux conclusions. La première consiste à dire qu'il n'y a pas d'époque spécifiquement « mythopoïétique » en Grèce ; il n'y a pas eu une période où la « pensée mythique » a été plus fertile que plus tard ; il n'y a pas eu une période d'invention opposée à une période d'exégèse. En refusant l'idée d'une époque spécifiquement mythopoïétique, nous refusons simplement l'idée d'un miracle grec dans le domaine du mythe. La deuxième conclusion suit logiquement la première. Si la « pensée mythique » est toujours opérationnelle à l'époque hellénistique, il n'y a qu'un pas à franchir pour dire qu'elle l'est toujours chez les Romains à l'époque impériale ; c'est en tout cas ce que nous avons soutenu par exemple dans les analyses de l'histoire de Vertumne. « Vertumne » est un mythe au même titre qu'« Orphée ».

Quatrième remarque. L'hypothèse de la « génération » du récit mythique à partir d'une matrice simple – agrégat, concaténation – s'est vérifiée dans plusieurs analyses et l'idée que le récit se fabrique à partir d'un principe simple, intelligible de l'intérieur de la culture étudiée bien qu'il ne soit pas toujours explicite, peut sans doute être retenue comme l'une des façons possibles d'aborder le récit mythique. Cette façon de l'aborder fait comprendre les variations et les contradictions de la tradition non pas comme des transformations logiques à l'intérieur d'une cristallographie lévi-straussienne – la métaphore de la cristallographie vient de Lévi-Strauss lui-même – mais comme les résultats d'une exploration des possibilités de la culture, à travers laquelle l'agrégat mythique est en quelque sorte envoyé comme une sonde. Le mythe rend possible le voyage à travers la culture, le

voyage à la découverte de la culture, et cela non seulement dans la perspective indigène mais encore – bien que dans des conditions différentes – dans la perspective de l'observateur. C'est grâce à l'agrégat mythique qu'on peut découvrir les possibilités offertes par l'imaginaire, c'est grâce à lui qu'on peut explorer cet imaginaire de façon inédite, c'est grâce à lui que, sans cesse, on peut « inventer » la culture.

Appendices

Appendice 1

Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22[{541}]

KERAMBOS
Nicandre raconte cette histoire au livre I des Métamorphoses

1 *Kérambos, fils d'Euseiros, lui-même fils de Poséidon, et d'Eidothéa, nymphe de l'Othrys, habitait au pied de cette montagne, dans le pays des Maliens. Il avait de grands troupeaux qu'il gardait lui-même.* ***2*** *Les nymphes lui prêtaient leur assistance, car il les divertissait en chantant sur la montagne. C'était le meilleur chanteur de son temps et il fut célèbre pour ses chants bucoliques ; vivant dans les montagnes, il inventa la syrinx des bergers, fut le premier mortel à jouer de la lyre et composa nombre de très belles chansons.* ***3*** *Tous ces talents lui valurent, dit-on, l'honneur de voir un jour danser les nymphes aux sons de sa lyre. Pan, qui lui était favorable, lui conseilla de quitter l'Othrys et de faire paître ses troupeaux dans la plaine, car l'hiver devait être d'une âpreté incroyable.* ***4*** *Kérambos, avec la jactance propre à la jeunesse, comme frappé de démence par les dieux, ne se décidait pas à ramener les troupeaux de l'Othrys dans la plaine et adressa aux nymphes des propos désobligeants et stupides, prétendant qu'elles n'étaient point filles de Zeus, mais que Deinô les avait enfantées de Sperchéios ; il racontait aussi qu'un jour Poséidon, amoureux de l'une d'entre elles nommée Diopatra, avait enraciné ses sœurs et les avait transformées en peupliers ; puis, une fois rassasié de sa passion, il les avait déliées et leur avait rendu leur forme première.* ***5*** *Voilà le genre d'insultes que Kérambos adressa aux nymphes. Mais, bientôt, le froid survint à l'improviste, les torrents gelèrent, une neige abondante tomba et les troupeaux de Kérambos disparurent ainsi que les sentiers et les arbres. Dans leur colère d'avoir été insultées par Kérambos, les nymphes le transformèrent en un lucane (*kerambux*) mangeur de bois ;* ***6*** *on le voit sur les arbres, il a les dents crochues et ne cesse de remuer les mâchoires ; il est noir et allongé, il a les ailes dures et ressemble aux grands scarabées. On l'appelle bœuf lignivore et, chez les Thessaliens*, kerámbux. *Les enfants*

se servent de cet insecte comme d'un jouet et lui coupent la tête pour la porter à leur cou ; celle-ci ressemble avec ses cornes à la lyre que l'on fait avec la carapace de la tortue.

Appendice 2

Properce, *Elégies* IV, 2{542}

(VERTUMNE PARLE :)

Pourquoi t'étonnes-tu de me voir tant de formes en un seul corps ? Sache quels sont les titres de famille du dieu Vertumne. Étrusque issu d'Étrusques, je ne regrette pas d'avoir abandonné, au cours des guerres, mon foyer de Volsinies. Voici mon peuple, la foule qui me plaît et mon bonheur, ce n'est pas de posséder un temple d'ivoire ; il me suffit de pouvoir contempler le Forum romain.

Le Tibre jadis passait ici et l'on entendait, dit-on, le bruit des rames frappant les flots ; ***(1)*** *mais depuis qu'à ses nourrissons (*alumnis*) il fit cette faveur de détourner son cours (*uerso... ab amne*), on m'appelle le dieu Vertumne ;* ***(2)*** *ou bien est-ce parce qu'au retour des saisons (*uertentis... anni*) je reçois (a) les prémices et que pour vous la fête de Vertumne est celle du renouveau. C'est pour moi que (b) le premier raisin colore ses grappes de nuances bleuâtres ; c'est pour moi que (c) l'épi gonfle sa tête d'un suc laiteux ; chez moi, vous pouvez voir (d) des cerises douces et (e) les prunes d'automne et (e) les mûres toutes rouges des soleils d'été ; (f) on greffe un poirier et l'on s'acquitte de son vœu envers moi en m'apportant une couronne de fruits, de ces fruits que l'arbre a produits malgré lui.*

*Ô renommée, tu mens et tu me fais du tort (*mendax fama noces*) : mon nom a une tout autre signification (*alius mihi nominis index*) ; crois-en un dieu, bien qu'il parle de lui.* ***(3)*** *Je sais prendre toutes les figures ; (3) quelle que soit celle que vous choisirez (*in quamcumque uoles uerte*), j'y ferai honneur. (a) Revêtez-moi d'un tissu de Cos et je serai une fille facile ; (b) mais qui ne verrait en moi un homme, si je prends la toge ? Donnez-moi (c1) une faux et serrez-moi le front sous (c2) un bandeau de foin : vous jureriez que je viens de couper l'herbe. (d) J'ai porté les armes autrefois et, je m'en souviens, on m'en faisait des compliments. (e) Sous une lourde corbeille j'étais un moissonneur. (f) Je suis sobre et n'aime pas les querelles, mais, pour peu que j'aie une couronne sur la tête, vous diriez que les vapeurs du vin me sont montées au cerveau. (g) Ceignez-moi d'une*

mitre, je prendrai le visage d'Iacchos ; (h) je prendrai celui de Phébus si vous me donnez une lyre.

*(i) Je vais à la chasse, les filets sur l'épaule ; (j) mais avec des pipeaux je suis le dieu Faune après le gibier à plume. (k) Vertumne se transforme aussi en conducteur de chars, en écuyer sautant légèrement d'un cheval sur un autre. Si cela se trouve, (l) grâce à une canne, je me fais pécheur ; (m) je suis un marchand ambulant, superbe dans sa tunique tombante ; (n) je puis prendre la houlette du berger (o) ou, dans la poussière, au temps des roses, me faire porteur de corbeilles. Dirai-je encore – c'est ce qui fait surtout ma gloire (*maxima fama*) – que je tiens entre mes mains ce que les jardins donnent de plus beau ? (p) Le concombre verdâtre et la courge au gros ventre et le chou avec ses brins de jonc, voilà mes attributs (*me notat*) ; et nulle fleur ne s'ouvre dans les prés qu'elle ne vienne orner mon front et n'y faner. Oui, c'est parce que j'avais une faculté unique à prendre toutes les formes (*formas... uertebar in omnis*) que, dans la langue de ma patrie, on m'a donné le nom de Vertumne.*

Et toi, Rome, tu as payé ton tribut de reconnaissance à mes chers Étrusques (aujourd'hui encore le Vicus Tuscus garde leur nom), le jour où Lucumon t'apporta le secours de ses armes et écrasa l'armée sabine du sauvage Tatius. J'ai vu les rangs se rompre, les traits tomber des mains et l'ennemi tournant le dos prendre honteusement la fuite. O père des dieux, fais qu'à jamais ce soient des Romains, ce soit leur foule en toge qui passe à mes pieds.

***(4)** Six vers s'ajoutent en plus (*sex superant uersus*) ; toi qui cours à une assignation, je ne te retarderai point : (q) me voici au bout de la piste ; je touche la corde.*

(INSCRIPTION SUR LE SOCLE :)

Jusqu'à Numa, je fus un tronc d'érable, taillé à coups de serpe – dieu pauvre, au sein d'une ville que j'aimais. Mais toi, Mamurius, toi qui as gravé mes traits dans le bronze, que la terre des Osques soit légère à tes mains d'artiste : tu as pu couler ma statue et lui faire exprimer docilement tant de choses ! L'œuvre est unique, les hommages qu'on lui tend sont multiples.

{1} M. Detienne, « L'olivier : un mythe politico-religieux », dans M. Finley (éd.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris et La Haye, 1973, p. 293-306 ; repris dans *L'écriture d'Orphée*, Paris, 1989 (« Un éphèbe, un olivier »), p. 71-84.
{2} Comme le rappelle clairement Plutarque, *Propos de table*, 723 F.
{3} J. Scheid & J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris (La Découverte) 1994, p. 11 et n. 11 ; rééd. Paris (Errance), 2003, p. 9 et n. 11.
{4} Voir *Annuaire EPHE, Section sciences religieuses*, t. 103, 1994-1995, p. 273-276 ; t. 104, 1995-1996, p. 311-318. Voir aussi J. Svenbro, « Syloson's Cloak and Other Greek Myths », dans S. des Bouvrie (éd.), *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the first international Symposium on Symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998*, Bergen, 2002, p. 275-286.
{5} L. Gernet, « La notion mythique de la valeur en Grèce ancienne », *Journal de Psychologie* 41, 1948, p. 415-462. Repris dans *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1968, p. 93-137.
{6} Dans *Journal of American Folklore*, 78, 1955, p. 428-444. La traduction française, par Lévi-Strauss lui-même, de cet article constitue le chapitre XI de l'*Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 227-255.
{7} Gernet, *op. cit.*, p. 100. Cf. R. Di Donato, « On the men of ancient Greece », dans *Comparative Criticism* 5, 1983, p. 337-338.
{8} Scheid & Svenbro, *Métier de Zeus*, p. 9-10 = rééd. p. 8-9.
{9} Gernet, *op. cit.*, p. 104 ; c'est nous qui soulignons.
{10} J. Scheid & J. Svenbro, « Byrsa. La ruse d'Élissa et la fondation de Carthage », *Annales ESC*, 40, 1985, p. 328-342.
{11} Cf. Fr. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, 1963, p. 79 et suiv.
{12} Porphyre, *Sur l'abstinence*, II, 30.
{13} Pseudo-Eratosthène, *Orphicorum Fragmenta*, 113 Kern.
{14} Scheid & Svenbro, *Métier de Zeus*, 10 = 8-9.
{15} J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 113.
{16} Vernant, Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, p. 114.
{17} J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Le temps de la réflexion*, II, 1981, p. 227-255, repris dans J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris, 1986, p. 45-77.
{18} Vernant, Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, p. 45.
{19} Platon, *République*, VII, 535d.
{20} Vernant, Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, p. 50.
{21} V. Masciadri, *Mélampous et la langue des animaux : contribution à l'étude de la mythologie grecque*, thèse pour l'obtention du Diplôme post-doctoral de l'École pratique des hautes études, Ve Section, Paris, 2001. Signe des temps, cette thèse, écrite en allemand, a été soutenue à Paris, en français, le 17 février 2001. Ce travail préparait l'habilitation de V. Masciadri, qui a été publiée sous le titre *Eine Insel im Meer der Geschichten. Untersuchungen zu Mythen aus Lemnos*, Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, vol. 18, Stuttgart, 2008.
{22} Archiloque, fr 13 Lasserre (= fr. 5 West).
{23} Sophocle, *Philoctète*, 667-670.
{24} Servius, *Commentaire à l'Énéide*, III, 402.
{25} P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *s.v. ktaomai*, p. 590-591.
{26} Strabon, VI, 1, 3.
{27} J.-P. Vernant, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'"Œdipe-Roi" », dans *Échanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss* 2, Paris, 1970, p. 1253-1279 (repris dans J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, Paris, 1972).
{28} « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », dans *Le Temps de la réflexion*, 2, 1981, p. 235-255 (repris dans J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris, 1986).

{29} M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, 1979.
{30} Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Paris, 1974, p. 232.
{31} Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques. IV. L'homme nu*, Paris, 1971, p. 477.
{32} H. Usener, *Götternamen. Versuch einer lehre der religiösen begriffsbildung* (1896), 3e éd., Francfort, 1948.
{33} S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Éditions de la Pléiade, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, vol. II, Paris, 2003. La formule « céder l'initiative aux mots » est tirée de la page 211 où, plus précisément, il est question du « poète, qui cède l'initiative aux mots ».
{34} P. Valéry, *Cahiers*, II, Paris, 1974, p. 1064-1065 ; nous soulignons.
{35} P. Valéry, *ibid.*, p. 1104.
{36} Nous tenons à remercier Maria-Giulia Amadasi Guzzo et Jean-Claude Glassner pour les observations qu'ils nous ont faites au cours de ce travail.
{37} Virgile, *Énéide*, I, 367-368 : *mercatique solum, facti de nomine Byrsam, taurino quantum possent circumdare tergo*.
{38} Servius, *Commentaire à l'Énéide de Virgile*, I, 367 : *adpulsa ad Libyam Dido cum ab Hiarba pelleretur, petit callide, ut emeret tantum terrae, quantum posset corium bovis tenere. Itaque corium in fila propemodum sectum tetendit occupavitque stadia viginti duo : quam rem leviter tangit Vergilius dicendo 'facti de nomine Byrsam' et non 'te<n>ere', sed 'circumdare'.* Dans la dernière phrase, nous lisons donc *te<n>ere* et non pas *tegere* (comme les manuscrits). Facile à justifier du point de vue paléographique, notre leçon répond à l'articulation logique du texte, où l'ambiguïté de *tenere*, utilisé quatre lignes plus haut, s'oppose à l'univocité de *circumdare* (et, pourrait-on ajouter, de *tegere*). On peut se demander si *tegere* n'est pas dû à une interprétation de scribe.
{39} Tractatus de mulieribus 6, dans *Paradoxographi Graeci*, p. 215 Westermann = Timée, *Fragmente der griechischen Historiker*, 566 F 82 Jacoby (*Graecorum*, I, p. 197, fr. 23 Müller).
{40} Justin, *Abrégé des histoires philippiques*, XVIII, 5, 6-8.
{41} Tite-Live, XXXIV, 62, 11-13. Malheureusement, le Livre XVI de Tite-Live est perdu : à en juger par son résumé, il racontait l'origine des Carthaginois et les commencements de Carthage.
{42} Appien, *Histoire romaine* VIII (Libyca), 1, 1.
{43} Denys le Périégète, *Description de la terre* 196-197.
{44} Eustathe, *Commentaire de Denys le Périégète*, dans *Geographi Graeci minores* II, p. 250-251 Müller.
{45} Le verbe employé par Silius Italicus est *cingere*, « ceindre » (*Puniques*, I, 25).
{46} Justin, *Abrégé des Histoires philippiques* XVIII, 5, 6-8 (trad. Marie-Pierre Arnaud-Lindet).
{47} Le terme se trouve chez Justin, *ibid.*, XVIII, 6, 3.
{48} St. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. IV, Bloomington (Ind.) et Copenhague, 1957, p. 251, K185. 1. On y ajoutera G. Dumézil, *Documents anatoliens sur les langues et les traditions du Caucase*, II, *Textes oubykhs*, Paris, 1962, p. 72-80.
{49} Cette position est essentiellement celle développée par Cl. Lévi-Strauss dans sa critique du diffusionnisme : *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, chapitre XIII, en particulier p. 284.
{50} Pour ce terme, voir J.-L. Durand, « Bêtes grecques », dans M. Detienne, J.-P. Vernant *et al.*, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 134-135.
{51} *Bursa* : St. Gsell, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, I, Paris, 1913, p. 384 ; P. Cintas, *Manuel d'archéologie punique*. I, Paris, 1970, p. 172 ss. ; M. Sznycer, « Recherches sur les toponymes phéniciens en Méditerranée occidentale », dans *La Toponymie antique. Actes du colloque de Strasbourg 12-14 juin 1975*, Leyde 1977, p. 669 ; W. Huss, « Der Name der Byrsa von Karthago », dans *Klio*, 64, 1982, p. 403-406.
Dido-Élissa : Cintas, *op. cit.*, p. 11-16 (avec la bibliographie ancienne).
Sur les deux questions, voir la synthèse de G. Bunnens, *L'expansion phénicienne en Méditerranée. Essai d'interprétation fondé sur une analyse des traditions littéraires* (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire ancienne, 17), Bruxelles et Rome, 1979, p. 135 suiv.

{52} Tite-Live, XXXIV, 62, 11-13.
{53} W. Huss, art. cité, p. 405-406. Certains sémitisants ont voulu dériver Byrsa de Bosra, en s'appuyant notamment sur des monnaies carthaginoises (voir Cintas, *op. cit.*, p. 172 ss.), mais les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour rejeter ces tentatives : Sznycer, *op. cit.*, p. 669 ; Huss, art. cité, p. 404.
{54} Fr. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris, 1963, p. 79 ss.
{55} Signalons un détail intéressant : comme la plus ancienne partie de Thèbes, Carthage s'appelait aussi *Kadmeia* (Stéphane de Byzance, *s.v. Karkhêdôn).*
{56} Scholies à Euripide, *Phéniciennes* 638 ; Hellanikos, dans *Fragmenta Historicorum Graecorum* I, p. 46, fr. 8 Müller ; Nonnos, *Dionysiaques* IV, 289-349.
{57} Nonnos, *Dionysiaques*, V, 5-34 ; 50 ss.
{58} A *diatmêgein* (22), à *epinemein* (31) et à *moira* (32) dans la séquence sacrificielle répondent *tmêgein* (52), *epinemein* (70) et *merizein* (51) dans la séquence décrivant le partage du territoire urbain : « découper », « attribuer » et « part(ager) » sont des termes qui s'appliquent aussi bien au partage des viandes qu'à celui du sol. Pour l'analogie entre corps sacrificiel et territoire urbain, cf. J. Svenbro, « À Mégara Hyblaea : le corps géomètre », dans *Annales E. S. C.* 37, n 5-6, 1982, p. 953-964.
{59} Stéphane de Byzance, *s.v. Bouneima.*
{60} *Bouianum* : Th. Mommsen, *Die unteritalischen Dialekte*, Leipzig, 1850, p. 173 ; H. Niessen, *Italische Landeskunde*. I, Berlin, 1883, p. 528 ; Fr. Altheim, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Francfort, 1951, p. 27 ; Strabon, VI, 1, 3 Festus, p. 150 L ; voir J. Heurgon, *Trois études sur le « ver sacrum »*, Bruxelles, 1957, notamment p. 20 suiv. *Bohillae* : Nonius Marcellus, p. 176 L (*hillas*). Voir également Strabon, V, 4, 12 et Paul, p. 94 L à propos de l'Italie, pays des bœufs, et Fr. Altheim, « Italia », *Studi e materiali di storia delle religioni*, 9, 1933, p. 125-155, et généralement, H. Nissen, *Das Templum. Antiquarische Untersuchungen*, Berlin, 1869, p. 57 et 109 suiv.
{61} Varron, *De la langue latine* V, 143 ; Tacite, *Annales*, XII, 24, 1 ; Servius*, Commentaire à l'Énéide* V, 755 ; Columelle, 6, préface 7 ; Zonaras, *Épitomé* VII, 3 ; et surtout Denys d'Halicarnasse I, 88.
{62} Porphyre, *Sur l'abstinence* II, 28-30. Cf. J.-L. Durand, « Le corps du délit », dans *Communications*, n 26, 1977, p. 46-61 ; J.-P. Vernant, « Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la *thusia* grecque », dans *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Fondation Hardt. Entretiens, 27), Vandœuvres-Genève, 1981, p. 1-21.
{63} Aristophane, *Chevaliers*, 197.
{64} Voir P. Stengel, « Dermatikon », *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* V, Stuttgart, 1905, col. 243-244. Cf. L. Robert, *Hellenica*, IX, Paris, 1950, p. 78-80, pour le plus ancien témoignage épigraphique (VIe siècle) sur la vente des peaux.
{65} Le corbeau est l'oiseau « pique-autel » par excellence (voir par exemple Ésope, *Fables* 165 et 168 Chambry), mais il arrive parfois que l'aigle fonde sur un autel pour emporter ce qui cuit dessus (Ésope, *ibid.* 3).
{66} Aristophane, fr. *292* Kock.
{67} Strabon, IX, 1, 15, etc. Le *skelos*, la « cuisse », est souvent la part réservée au prêtre dans les règlements sacrificiels.
{68} Strabon, XVII, 1, 6 ; Valère Maxime, I, 4, 1 bis ; Quinte Curce, IV, 8, 6 ; Plutarque, *Alexandre*, 26, 8 ; Arrien, III, 2, 1 ; Ammien Marcellin, XXII, 16, 7 ; Stéphane de Byzance, *s.v. Alexandreia.* Voir *infra* p. 55 et suiv.
{69} Plutarque, *Moralia* 289 e-f, passage dont l'importance a été soulignée par J.-P. Vernant, « À la table des hommes », dans M. Detienne, J.-P. Vernant *et al., La cuisine du sacrifice*, p. 69-70, n. 3.
{70} De même, *à* Rome, les deux bovins – le mâle *à l'extérieur*, la femelle *à l'intérieur* – tirant la charrue inscrivent sur le sol la définition de l'existence humaine en traçant la ligne pomériale, qui sépare la cité de l'extérieur, du « sauvage ».

{71} Cf. Fr. Hartog, « Les Scythes imaginaires : espace et nomadisme », dans *Annales E. S. C.*, 34, n. 6, 1979, p. 1137-1154. Rappelons que « Numides » se dit *Nomades* en grec (pour l'étymologie de ce mot, voir E. Laroche, *Histoire de la racine nem- en grec ancien* [Études et commentaires, 6], Paris, 1949, p. 121 ss.). Justin fait d'ailleurs une allusion à leur statut, opposé à celui des Puniques, lorsqu'il raconte le retour, chez Élissa, des dix ambassadeurs carthaginois envoyés auprès de Hiarbas : « (les ambassadeurs) annoncent que le roi réclame quelqu'un qui lui enseigne, ainsi qu'aux Africains, un genre de vie plus civilisé (*cultiores*), mais qui pourrait-on trouver qui voudrait quitter ses parents par le sang et aller chez des barbares, vivant, qui plus est, à la manière des bêtes sauvages (*ferarum more viventes*) ? » (XVIII, 6, 2-3, trad. Marie-Pierre Arnaud-Lindet).
{72} *Énéide* I, 365-368 ; 423-438.
{73} E. de Saint-Denis, dans son Introduction à Virgile, *Géorgiques* (Collection des Universités de France), Paris, 1956, p. XXXV.
{74} Virgile, *Géorgiques*, IV, 281-314 et 540-558 (le poète passe ensuite directement à la célèbre conclusion des *Géorgiques* – ainsi, la naissance de la société des abeilles est suivie de la louange d'Octave). Il s'agit d'un bovin sacrifié au couteau, selon les vers 284 et 542 (par contre, les Égyptiens étouffent le bovin destiné à donner naissance aux abeilles : *ibid.*, 300-301).
{75} *Corpus Paroemiographorum Graecorum* I, p. 410 ; II, p. 416-417 Leutsch-Schneidewin. Cf. la *Souda*, s.v. *epi bursês ekathezeto*.
{76} Lucien, *Toxaris*, 47-48. Cf. S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* (Videnskapsselskapets Skrifter, 1914, II, 1), Christiania, 1915, p. 385 ss. ; cf. aussi G. Dumézil, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, 1978, p. 273-282, et *La courtisane et les seigneurs colorés*, Paris, 1984, p. 138-146, pour d'autres aspects de ce récit.
{77} Lucien, *ibid.*, 48.
{78} Servius, *Commentaire à l'Énéide*, IV, 374.
{79} Denys d'Halicarnasse, IV, 58, 4 ; Paul, p. 48 L. Cf. H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, Londres, 1923, p. 19, n. 96-97 ; C. H. V. Sutherland et R. A. G. Carlson, *Roman Imperial Coinage*, vol. I, Londres, 1984, p. 68, n. 363-364 : on pourrait se demander si l'objet que les deux « prêtres » tiennent n'est pas une peau d'animal plutôt qu'un animal sacrificiel. Dans cette éventualité la représentation serait conforme à la tradition littéraire (pour A. Magdelain, *Essai sur les origines de la sponsio*, Paris, 1943, p. 76 suiv., la monnaie représente la victime sacrifiée à l'occasion de la prestation de serment).
{80} Voir G. Freyburger, *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris 1986, p. 288-294 ; P. Boyancé, *Études sur la religion romaine*, Rome, 1972, p. 91-152.
{81} Pour l'analogie entre couteau et *stylus*, voir M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, Milan, 1979.
{82} Pour le symbolisme de l'écriture qui va de droite à gauche, voir Artémidore, *La clef des songes*, III, 25, avec la note d'A. J. Festugière (*ad loc*.) : l'écriture « rétrograde » est associée à la tromperie, à l'adultère et au comique (en tant qu'inversion du sérieux).
{83} Voir par exemple Cicéron, *De l'invention*, I, 68 suiv. On peut noter l'utilisation des Carthaginois dans l'exemple du « raisonnement à quatre parties », *ibid.*, 71.
{84} La formule d'Hérodien, V, 6, 4, *bursan katatemousa*, « en découpant la peau de bœuf », est en réalité ambiguë : on pourrait écrire *Bursan*, ce qui donnerait la traduction « en traçant le plan de Byrsa » (car cf. Aristote, *Politique* 1267 b 22-23, *Hippodamos* [...] *ton Peiraia katetemen*, « Hippodamos [...] traça le plan de Pirée »).
{85} Eustathe, *Commentaire de Denys le Périégète*, p. 251 Müller : *polun horon têi polei tôi toioutôi sophismati perigrapsasa*.
{86} Pour la construction, cf. Hérodote VII, 60, *perigraphein kuklon*, « *circonscrire* d'un cercle ».
{87} Voir Liddell-Scott-Jones, *A Greek-English Lexicon*, s.v. *horos*, IV.
{88} Voir *ibid.*, s.v. *perigraphein*, V ; *perigraphê*, IV. C'est en droit ptolémaïque et, bien entendu, en droit romain que le terme est employé en ce sens : voir R. Taubenschlag, *The Law of Greco-Roman*

Egypt in the Light of the Papyri, Varsovie, 1955, p. 203 et 461 ss ; H. J. Wolff, *Das Recht der griechischen Papyri Ägyptens* (Handbuch der Altertumswissenschaft, V, 2), Munich, 1978, p. 150, n. 30.

{89} Le sens II C 1, « tromper quelqu'un », de l'entrée *circumscribo* du *Thesaurus linguae latinae* occupe en effet le quart de toutes les attestations du terme. Le fait que le mot ne soit pas attesté avec ce sens avant Cicéron n'est pas décisif : c'est le sort de la plupart des vocables latins. Nous pensons donc qu'il signifiait « tromper » déjà à l'époque des guerres puniques.

{90} *Testamentum* : Pline le Jeune, *Lettres* VIII, 18, 4. *Legem* : Digeste IV, 3, 19.

{91} Voir *Thesaurus linguae latinae*, *s.v*. circumscriptor (= perigrapheus) et circumscriptio, 3.

{92} Cicéron, *Ad familiares*, II, 18.

{93} Polybe, XXIX, 27 ; Cicéron, *Philippiques*, VIII, 8, 23 ; Diodore de Sicile, XXXI, 2 ; Tite-Live, XLV, 12 ; Velleius Paterculus I, 10 ; Valère Maxime, VI, 4, 3 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV, 24 ; Plutarque, *Moralia* 202 f ; Appien XI, 66 ; Justin XXXIV, 3 ; Zonaras, IX, 25.

{94} Cicéron, *ibid.*

{95} *Souda*, s.v. *Phoinikôn enkephaloi [...] kai Phoinikôn sunthêkai* ; Photius, s.v. *Phoinikôn sunthêkai*.

{96} En akkadien, « jour et nuit » (*urrim u musim)* signifie « toujours ». On ne peut donc pas exclure que l'idée du « traité à la phénicienne » soit inspirée d'un fait linguistique sémitique (et donc, peut-être, punique).

{97} Dêmon, *Fragmente der griechischen Historiker* 327 F 13 Jacoby ; Strabon, VI, 1, 15.

{98} Denys d'Halicarnasse, XIX, 3.

{99} Voir M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, 1974, p. 49-50.

{100} Cf. Hésychios, s.v. *strephôsis* (« le fait de couvrir d'une peau »), dont la conjecture *sterphôsis* vise à rattacher le mot à *sterphos*, « peau » (comme dans Apollonius de Rhodes, *Argonautiques*, IV, 1348 ; *sterphos* n'est pas dorien mais ionien, selon les *Scholies à Nicandre, Alexipharmaka*, Geymonat).

{101} Le seul sens de *stremma* qui convient ici est celui de « fil » (LXX, *Judith* 16, 9) ; Liddell-Scott-Jones en donnent trois autres : « petit pain », « entorse », « conspiration ».

{102} Pour *Dorieis*, cf. la *Souda*, *s.v*. *nomos*, et le commentaire de Laroche, *op. cit.*, p. 236.

{103} Ainsi Timée, *Fragmenta Historicorum Graecorum* I, p. 197, fr. 23 Müller.

{104} Ce rapprochement nous a été suggéré par J. Perron. Notons que *elissein* est plus fréquent que *helissein* dans les codices des poèmes homériques (selon Liddell-Scott-Jones, s.v. *helissein).*

{105} Euripide, *Oreste*, 889-894.

{106} Apollonius de Rhodes, *Argonautiques* I, 463.

{107} *Odyssée* XIV, 288.

{108} *Souda*, *s.v*. phoinikikon : to pseudos. Cf. Platon, *République* 414 c, et la scholie *ad loc*.

{109} *Comicorum Atticorum Fragmenta* III, fr. 1293 Kock et commentaire *(phoinikeliktês* maintenu contre l'émendation *Phoinikh'eliktês* : cf. l'observation faite *supra*, n. 68. On ne peut pas exclure que l'élément *phoinik-* se réfère à l'écriture (cf. *Phoinikêia grammata*, « lettres phéniciennes », etc.), ce qui donnerait la traduction : « déformateur-du-sens-de-l'écrit ».

{110} La glose est celle d'Hésychios, s.v. *phoinikelikton.* Cf. *Souda*, s.v. *phoinikelités : ho hapatêlos.*

{111} Pour la *fides Punica*, voir J. H. Thiel, *Punica fides*, Amsterdam, 1954 (Mededel. Nederl. Akad. van Wetensch. Afd. Letterkunde ; XVII, 9), le résumé de l'exposé fait par G. Freyburger à l'École pratique des hautes études dans *l'Annuaire de l'ÉPHÉ, V e section*, 1983-1984, p. 347 ss., et G. Devallet, « Perfidia plus quam punica » : l'image des Carthaginois dans la littérature latine, de la fin de la République à l'époque des Flaviens », dans *Lallies*, 16, 1996, p. 17-28.

{112} Ennius, *Annales* VIII, fr. 290 *(Poenos Didone oriundos).* Didon aurait occupé cette place depuis Naevius : voir G. D'Anna, « Didone e Anna in Varrone e in Virgilio », dans *Rendiconti della*

Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 30, 1975, p. 334. Cf. aussi Silius Italicus, *Puniques*, I, 70-80 : Hannibal est le descendant d'un frère de la reine Didon.
{113} Cicéron, *De la nature des dieux*, II, 61.
{114} Avant les guerres puniques, la Sicile est le lieu où s'affrontent des intérêts grecs et puniques. C'est dans ce cadre qu'il faut situer la « préhistoire » dont nous parlons et dont, par exemple, l'invention du jeu de mots *bursa-Bursa* a dû faire partie.
{115} Alcée, fr. 426 Lobel-Page.
{116} Voir tableau récapitulatif *infra* p. 58.
{117} Il s'agit des récits d'Arrien, III, 2, 1, de Strabon, XVII, 1, 6 et d'Ammien Marcellin, XXII, 16, 7.
{118} Quinte Curce, IV, 8, 6.
{119} Même remarque dans le récit du Pseudo-Callisthène.
{120} Plutarque, *Moralia*, 289 e-f.
{121} Bacchylide XXVII (56)
{122} Chr. Le Roy, *ibid.*, p. 393-406.
{123} P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1981, p. 165.
{124} Ps.-Callisthène, *Roman d'Alexandre* (version syr.) I, 32, 4 ; Itinéraire d'Alexandre, 49.
{125} Voir Scheid & Svenbro, *Le métier de Zeus*, p. 27-30 = 22-23.
{126} *Ibid.*, p. 18-23 = 17-20.
{127} *Ibid.*, p. 32-42 = 24-30.
{128} Hérodote, *Histoires*, III, 139-149, en particulier 139-141. Cf. É. Scheid-Tissinier, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy, 1994, p. 66-67.
{129} Hérodote, *ibid.*, 140.
{130} Voir par exemple P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris-Genève, 1972, p. 13-44.
{131} Voir Liddell-Scott-Jones, *s.v. kamnô*,1.
{132} Voir *supra*, « Introduction », n. 21.
{133} Voir Héraclite, fr. A2 Diels-Kranz ; cf. L. Gernet, « Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs » dans I. Meyerson (éd.), *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957, p. 320-324 ; L. Gerschel, « Couleur et teinture chez divers peuples indo-européens », dans *Annales ESC*, 21, 1966, p. 608-631 ; P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne. Artémis les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement* (*Bulletin de Correspondance Hellénique. Suppléments*, 27), Paris, 1993, p. 202-203.
{134} Un proverbe grec commémore cet échange de la manière suivante (*Corpus Paroemiographorum Graecorum*, II,772 éd. Leutsch-Schneidewin) : « *Le manteau de Syloson* : se dit au sujet de ceux qui se déhanchent pour afficher leurs vêtements. Car Syloson avait un manteau qu'il offrit à Darius, lorsque celui-ci voulait se le procurer, et réussit ainsi à rentrer à Samos. »
{135} Horace, *Odes*, I, 5.
{136} Homère, *Iliade*, II, 101-108.
{137} *Anthologie palatine* VI, 245.
{138} Homère, *Odyssée* V, 333 suiv.
{139} *Odyssée* V, 333 suiv.
{140} Pour le symbolisme conjugal et érotique du manteau, nous renvoyons à nouveau à la deuxième partie du *Métier de Zeus*.
{141} Voir Scheid & Svenbro, *Métier de Zeus*, p. 119-162 = 93-123.
{142} Voir le témoignage d'Hérondas, *Mime* IV.
{143} B. Axelson, *Unpoetische Wörte*r, Lund, 1945.
{144} Cf. notre remarque dans le *Métier de Zeus*, p. 139 = 107.
{145} Ovide, *Métamorphoses*, X, 162-219 ; cf. *Fastes*, V, 283.
{146} Hygin, *Fables* 63, 5 Rose : *in caput Acrisii.*

{147} Apollodore, *Bibliothèque* II, 4, 4 ; Pausanias, II, 16, 2.
{148} Pausanias, V, 3, 7.
{149} Diodore de Sicile IV, 72, 6 ; Apollodore, *Bibliothèque*, III, 12, 6, avec les références de Frazer *ad loc*.
{150} Pausanias, II, 29, 9.
{151} W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*. I. *Grabepigramme*, Berlin, 1955, numéros 57 et 58.
{152} Pausanias I, 35, 5.
{153} Voir Plutarque, *Questions romaines*, 109.
{154} Homère, *Odyssée*, II, 355.
{155} Homère, *Odyssée*, VIII, 190
{156} Scholie à l'*Iliade*, XXIII, 29.
{157} Pausanias, III, 1, 1-3.
{158} Pausanias, III, 20, 2.
{159} Athénée, IV, 139 d.
{160} Puisqu'il a été question de « disques funéraires », signalons qu'une pierre de meule peut également être utilisée comme stèle funéraire, si l'on suit l'*Anthologie palatine*, VII, 394.
{161} Hésiode, fr. 171 Merkelbach-West ; cf. Euripide, *Hélène*, 1469 suiv. ; Nicandre, *Thériaques*, 902 suiv.
{162} Pausanias, III, 19, 4.
{163} Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion. I. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Munich, 1967, p. 316-317. Voir aussi D. Knoepfler, *La Patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*, Paris, 2010, p. 188
{164} Théocrite, *Idylles*, 10, 28 (« l'hyacinthe inscrite », dans un contexte érotique, exclut la référence à Ajax).
{165} H. Baumann, *Les plantes dans la mythologie et l'art grecs*, tr. fr. Paris, 1984 [*Die griechische Pflanzenwelt*, Munich, 1982].
{166} Théophraste, *Histoire des plantes*, VI, 8, 3.
{167} Ovide, *Métamorphoses*, X, 186.
{168} Nicandre, *Thériaques*, 904.
{169} Dioscoride, *De materia medica*, IV, 62
{170} Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXI, 170.
{171} Ovide, *Métamorphoses*, IV, 283.
{172} Galien, *Fragments des médecins grecs*, XIII, 269 Kühn.
{173} Louis Robert, « Recherches épigraphiques », dans *Revue des études anciennes*, 62, 1960, p. 334, n. 3.
{174} Sophocle, *Œdipe à Colone*, 683.
{175} Théophraste, *Histoire des plantes*, VI, 6, 10.
{176} Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXI, 34.
{177} Ovide, *Métamorphoses*, X, 200-201 utilise une périphrase rhétorique pour dire qu'Apollon a agi sans intention de tuer : *quae mea culpa tamen ? nisi si lusisse uocari/culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari*. Voir aussi Nicandre, *Thériaques*, 902 : *aekousios ektane*, « il le tua de façon involontaire »),
{178} Ovide, *ibid.* 182 : *imprudens*
{179} Efthymios Lazongas, *Naos. La symbolique du temple grec et de son décor*, thèse d'archéologie (sous la direction de Alain Schnapp), Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2005, vol. I-II (738 p.), suivie d'un dossier d'illustrations, vol. III-IV (427 p., 837 fig.).
{180} Cette notion de « fécondité » érigée en vérité, scande les pages que Lazongas, dont l'analyse mythologique n'est pas, il est vrai, la spécialité, consacre à la grenade. Athéna qui sur une image tient une grenade, peut ainsi être considérée par lui comme une « déesse de la fertilité », *op. cit.* p. 452. Ce

type de généralisation hâtive menace les approches trop rapides, ignorantes du contexte dans lequel interviennent les éléments étudiés.
{181} Lazongas, *op. cit.* p. 424-425. Plus loin, p. 441, c'est la date plus tardive d'octobre-novembre qui est préférée comme moment de la cueillette.
{182} Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 609-610.
{183} Aristote, *Politique*, 1335a, 36 et suiv.
{184} Hésychios, *s.v. Gamêliôn*.
{185} Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4, 3.
{186} Eratosthène cité par Hygin, *Astronomie*, II, 7, 1 : après l'invention de la *lyra*, celle-ci est « transmise », *tradita*, par Hermès à Orphée (par Apollon, selon *ibid.*, 3). Voir aussi *Orphicorum fragmenta*, éd. O. Kern, *Testimonia*, 57, et *infra*, n. 4.
{187} Pausanias, IX, 5, 7, s'appuyant sur un poème épique qui affirmait qu'« Amphion joua de la lyre, *lura*, le premier » ; également, Philostrate, *Images*, I, 10.
{188} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22, 2 : Kérambos « fut le premier mortel à jouer de la lyre, *lyra* ».
{189} Timothéos, fr. 15/791, 222 Page, commenté par M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris, 1989, p. 112. L'utilisation du verbe *eteknôsen*, « enfanta », semble être une façon recherchée d'attribuer la paternité de l'invention à Orphée, « père » (= inventeur) de la lyre. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VIII, 204.
{190} Callimaque, *Hymne à Délos*, 253.
{191} *Hymne homérique à Hermès*, v. 20-61.
{192} Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10, 2.
{193} *Hymne homérique à Hermès*, 115-137 (sacrifice) ; 437, 475-478, 490-498 (dédommagement).
{194} W. Burkert, « Sacrificio-sacrilegio : il “trickster” fondatore », dans C. Grottanelli et N. F. Parise (éd.), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Rome et Bari, 1988, p. 163-175.
{195} Ainsi que le fait observer B. Leclercq-Neveu, « Marsyas, le martyr de l'aulos », *Mètis*, 4, 42, 1989, p. 251-268.
{196} *Hymne homérique à Hermès*, 20-51. Pour la construction de la lyre, je renvoie en premier lieu à l'étude de P. Courbin, « Les lyres d'Argos », *BCH Suppléments*, 6, 1980, p. 93-114, étude qui se clôt sur cette traduction des vers 47-51 : « Après avoir percé la carapace bombée de la tortue et coupé aux mesures des roseaux de marais, il les enfonça ; puis, avec l'intelligence qui lui est propre, il tendit autour une peau de bœuf et introduisit deux montants, auxquels il ajusta un joug, et tendit sept boyaux de brebis bien accordés. » C'est le mérite de Courbin d'avoir expliqué la fonction des roseaux, placés à l'intérieur de la lyre pour « coincer » les montants.
{197} « Mais, une fois morte, tu pourrais chanter fort bien, *mala kalon aeidois »*, dit Hermès à la tortue au vers 38 (cf. 25).
{198} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 23, avec l'indication donnée dans la scholie qui introduit le récit (= Hésiode, fr. 256 Merkelbach-West).
{199} Ovide, *Métamorphoses*, II, 680-707.
{200} Voir la scholie à Antoninus Liberalis, citée *supra*, n. 13.
{201} Le « rôle de Battos » est assumé, quoique de façon incomplète, par le Vieillard d'Onchestos dans l'*Hymne homérique à Hermès*, v. 87-93 et 185-212, et par les Pyliens dans Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10, 2. A propos de la substitution de Battos par les Satyres dans les *Limiers* de Sophocle, voir *infra* ch. 5.– Pour Battos, voir aussi R. Holland, « Battos », *Rheinisches Museum*, 75, 1926, p. 156-183.
{202} Ovide, *Métamorphoses*, II, 694-695.
{203} « Hermès... le transforma en pierre, *metebalen eis petron*. Cette pierre, ni le froid ni la chaleur ne la quittent jamais *kai auton ouk ekleipei kruos oude kaûma* » (Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 23, 6). Cf. E. van Hall, *Over den oorsprong van de Grieksche grafstele*, thèse, Amsterdam, 1941, p. 78, qui, à juste titre, place la pétrification de Battos avec la mort d'Alcmène :

Hermès remplaça le cadavre d'Alcmène par une pierre, qui servit ensuite de stèle funéraire (Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 33 = Phérécyde, fr. 39 *FHG*, I, 82 Müller ; cf. Pausanias, IX, 16, 7).

{204} *Hymne homérique à Hermès*, v. 87-93.

{205} *Ibid.*, 201-211.

{206} J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, 4e éd., Paris, 1985, p. 325-338 (« Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos »).

{207} Voir Liddell-Scott-Jones, *s.v. petros* (« The usual Prose word is *lithoi* »).

{208} *Anthologie palatine*, VII, 274, 4 ; 428, 19 ; 429, 2 ; 465, 3 ; 724, 3 ; etc. *petros* ; 18,1 ; etc. *petra*.

{209} Acousilaos, fr. 9 B 40a Diels-Kranz.

{210} Pour le sens de *atrotos* (« invulnérable » mais aussi « impénétrable ») qui qualifie Kaineus, lequel fut à l'origine une jeune fille (Kainis) aimée par Poséidon, voir les remarques de G.S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*, Cambridge, 1970, p. 201. C'est son invulnérabilité qui explique la façon extraordinaire dont il a été mis à mort. Cf. J.T. Kakridis, « Caeneus », *Classical Review*, 61, 1947, p. 77-80, et, pour l'iconographie du héros, E. Laufer, *Kaineus. Studien zur Ikonographie* (Rivista di archeologia. Supplementi, 1), Rome, 1985.

{211} Pour le thème du « premier inventeur », voir en premier lieu A. Kleingünther, *Prôtos heuretês. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung* (Philologus. Supplementa, 26,1), Leipzig, 1933. Le livre de Kleingünther ne mentionne pas l'invention du monument funéraire. Van Hall, *op. cit.* (*supra*, n. 18), consacre un chapitre à Hermès (p. 124-159) mais ne pose pas la question de savoir qui, aux yeux des Grecs, fut l'inventeur de la pierre tombale.

{212} Cicéron, *Traité des lois*, II, 25, 63 (cf. 26,64-65).

{213} Pour Hermès, dieu du passage, voir J.-P. Vernant, *op. cit.* (*supra*, n. 21), p. 157-159 (dans le chapitre intitulé « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs »), et L. Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, 1978. Pour le rapport entre herme, borne et pierre funéraire, voir, par exemple, N. O. Brown, *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth*, Madison (Wisconsin), 1947, chapitre 2 (avec bibliographie dans les notes).

{214} C'est dans *Pythiques*, 5, 87, que Pindare nous révèle l'autre nom de Battos. Le scholiaste précise (*Scholies à Pindare*, II, 187, 9-10 Drachmann) : « Aristotélès : identique à celui qui fonda Cyrène, le surnommé Battos ». Selon Hésychios (*s.v.*), *battos* signifie « bègue » ; Hérodote, IV, 155 emploie le synonyme (plus courant) *iskhnophonos* au sujet de Battos, dont il pense que le nom était une appellation libyenne qui signifiait « roi » (cf. aussi Hésychios, *s.v.*), et qui fut donnée au fondateur de Cyrène après son arrivée en Libye. Pour Battos, le « Bègue », voir les brèves remarques de J.-P. Vernant dans J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986, p. 46-47 (dans « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre »). Définition du bégaiement dans Aristote, *Des choses audibles*, 804b 27-33.

{215} Voir le commentaire de M. Papathomopoulos à Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 23, 3, dans l'édition C.U.F. parue à Paris en 1968, p. 122 (avec références bibliographiques).

{216} Ovide, *Métamorphoses*, II, 696-697.

{217} Sophocle, *Limiers* (fr. 314), 300 Radt : *thanôn gar eskhe phônên*, *zôn d'anaudos ên ho thêr*. Cf. *Hymne homérique à Hermès*, 478, qui qualifie la lyre de *liguphônos*, « à la voix aiguë », ainsi que Sappho, fr. 188 Lobel-Page, où la *khelus*, « tortue/lyre », est qualifiée de *phônaessa*, « vocale, dotée de voix » ; également Nicandre, *Alexipharmaca*, 560-563, où il est question de la tortue « à qui Hermès le Tutélaire a donné la voix, bien qu'elle soit muette *anaudêtos* ».

{218} Aristote, *Histoire des animaux*, IV, 9, 536a 7. Cf. B. Deveux, *La tortue sauvage*, 2e éd., Paris, 1989, p. 34 : lorsque le mâle « s'unit à la femelle, il émet un chuintement sifflant assez remarquable, et même bruyant ».

{219} Pour les Grecs, la mutité caractérise la tortue à un degré tel qu'un Philostrate, au sujet d'une image d'Ésope faisant parler les animaux dans ses fables, se sent obligé de dire que « même la tortue

n'y est pas muette, *aphônos* » (*Images*, I, 3).
{220} Sophocle, *Limiers* (fr. 314), 300, cité *supra*, n. 32.
{221} *Hymne homérique à Hermès*, 37 : *aeidein* ; cf. 25 : *aoidos*.
{222} Pour le lien entre silence et pierre, cf. Théognis, 568-569 : après ma mort, dit le poète, « je reposerai comme une pierre sans voix, *hôste lithos aphthongos* », cité par Vernant, *op. cit.* (*supra*, n. 21), p. 334.
{223} Plutarque, *Propos de table*, I, 2, 618b ; *De la face vue dans la lune*, 14, 927f (= Empédocle, fr. 31 B 76 Diels-Kranz). Ajoutons que Plutarque lui-même, dans le deuxième passage cité, se réfère à la carapace de la tortue en employant l'expression *to lithôdes*, « sa nature pierreuse (ou minérale) ». L'idée que la carapace de tortue est de la pierre constitue la proposition de base pour la mythologie de la lyre, telle qu'elle est envisagée ici. Cette « proposition de base », capable d'organiser, chez les Grecs, un discours rituel, figuré ou narratif mériterait pleinement, il me semble, la désignation « mythe », *muthos*. Nous remercions Jean-Louis Durand de nous avoir suggéré cette conception non narrative, générative, du « mythe » – et du « mythe » de la tortue en particulier –, conception sur laquelle il faudra revenir.
{224} Phèdre, *Fables*, II, 6, 5.
{225} Voir par exemple Devaux, *op. cit.* (*supra*, n. 33), p. 25.
{226} *Keramos* : Aristophane, *Guêpes*, 1295 ; *khutra* : Sophocle, *Limiers* (fr. 314), 302 Radt : *khutroidês*, « qui ressemble à un pot de terre cuite, *khutra* » ; *ostrakon*, « pot de terre cuite » : *Hymne homérique à Hermès*, 33 ; Sophocle, *ibid.*, 310. Le *keramos* est « plus sec », *krauroteros*, que la pierre, selon Platon, *Timée*, 59d.
{227} Ésope, *Fables*, 125 Chambry.
{228} Aristophane, *Guêpes*, 1292-1295.
{229} Théognis, 1229-1230 ; cf. Platon, *Phèdre*, 250c.
{230} *Lithos* : *Anthologie palatine*, VII, 40, 1 ; etc. ; *oikos* : G. Pfohl, *Greek Poems on Stones*. I, *Epitaphs*. *From the Seventh to the Sixth Century B.C.* (Textus minores, 36), Leyde, 1967, n 1 (cf. aussi Liddell-Scott-Jones, *s.v. oikos*, 3).
{231} Cf. Aristote, *De la jeunesse et de la vieillesse*, 479a 2-7 : « Parmi les animaux qui ont du sang, tous ceux qui ne sont pas très vivants, *hosa mê zôtika lian eisi*, vivent longtemps après l'ablation du cœur, par exemple les tortues, et elles se déplacent même sur leurs jambes, surmontées de leurs carapaces ». Nous remercions Jean-Louis Labarrière de nous avoir signalé ce passage.
{232} Pour *khelus*, voir Euripide, *Electre*, 837 ; Hippocrate, *De l'anatomie*, 1 ; F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, 1969, n 151A, 50. Pour *kitharos*, Hippocrate, *Des lieux dans l'homme*, 3 ; etc. Cf. *kithara* dans *Hippiatrica*, 46,1 Oder-Hoppe.
{233} Cf. le vase publié par H. Hoffmann, « Erwerbungsbericht des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 1963-1969 », *Archäologischer Anzeiger*, 1969, p. 354 (avec ill. 38). Entouré de guerriers thraces, Orphée y joue de la lyre. « Im Vordergrund klettert eine Landschildkröte mühsam den Hügel hinauf. Neben ihr, unmittelbar zu Füssen des Sängers, liegt ein runder Stein. » Cette juxtaposition de la tortue et de la pierre ainsi représentée par le peintre ne saurait être due au hasard.
{234} Platon parle des « voix de la lyre », *phthongoi tês luras* (*Lois*, VII, 812d et e), « voix » qui, bien entendu, sont au nombre de sept, car la lyre est *heptatonos*, « pourvue de sept *tonoi* (= *phthongoi*) » : Cléonidès, *Introduction à l'harmonie*, 12 (dans Euclide, *Opera*, VIII, 266 Menge), citant Ion de Chios, fr. 32, 3 West (cf. Euripide, *Alceste*, 466). Cf. aussi le *barbitos* (instrument également fait d'une carapace de tortue) de Bacchylide, qui lui attribue un *heptatonos... garus*, « voix à sept tons, langage à sept voix » (fr. 20B, 2 Snell), ainsi que la *kithara* dans Euripide, *Ion*, 881-882, qualifiée de *heptaphthongos*, « à sept voix ». Le fait que la lyre possède sept cordes, ou « voix », et l'alphabet sept voyelles, *phônêenta* (cf. Sappho, citée *supra*, n. 32), les rattache au domaine d'Apollon, dieu des phénomènes sonores (voir *infra*, p. 120, n. 116), comme du nombre sept (voir par exemple Hésiode, *Travaux*, 770-771 ; Plutarque, *Propos de table*, VII, 2, 717d) : entre les cordes de la lyre et les voyelles de l'alphabet les liens d'association ont pu être renforcés par le fait que l'enseignement de la

lura suivait immédiatement celui des *grammata* (voir Platon, *Protagoras*, 325e-326a ; *Lois*, VII, 812b).

{235} Hésiode, fr. 182 Merkelbach-West : rien n'empêche que le texte hésiodique ait employé le mot *lura*, bien que notre résumé du poème emploie *kithara*, mot signifiant spécifiquement la grande « cithare de concert » (dont la caisse est en bois) mais qui est aussi le terme générique désignant non seulement la cithare mais encore la lyre, instrument sur lequel on exécute des *kitharismata* plutôt que des « lyrismes » (voir Platon, *Protagoras*, 326a-b ; *Lois*, VII, 812d-e ; cf. A. Bélis, « Reconstruction d'une lyre antique » [en collaboration avec J.-C. Condi], *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 2, 1989, p. 203, n. 1). Pausanias, qui raconte l'histoire d'Amphion (IX,5,5) emploie *lura*, ainsi qu'Apollodore (*Bibliothèque*, III, 5, 5), Philostrate (*Images*, I,10) et Plutarque (*Le philosophe doit surtout s'entretenir avec les grands*, 4, 779a) ; de son côté, Apollonios de Rhodes emploie *phorminx* (*Argonautiques*, I, 740), mais cette désignation homérisante est également utilisée pour l'instrument d'Orphée (I, 31 ; II, 161 ; 704 ; IV, 906 ; 909), dont la *phorminx*, à un moment décisif, se révèle être une lyre, *lurê* : II, 929.

{236} Myron de Byzance (époque hellénistique), citée par Pausanias, IX, 5, 8.

{237} Pausanias, IX, 17, 7.

{238} *Anthologie palatine*, XVI, 279, 4-5 : Apollon dépose sa *kitharê* sur la pierre, qui sera, désormais, *luraoidos*, « capable de sonner comme une lyre ». Ici, le glissement est en partie dû au souci d'éviter la répétition (car, du point de vue métrique, *kitharoidos* aurait fait l'affaire), mais s'il est vrai que *kithara* est un terme générique, ainsi que je le pense, le mot peut se référer à une lyre faite d'une carapace de tortue. La référence à Ovide : *Métamorphoses*, VIII, 16.

{239} *Hymne homérique à Hermès*, v. 17 *enkitharízein*, 423 *lurei kitharízein*, 425, 433, 455, 476, 510 *kitharízein*. L'instrument du jeune dieu est qualifié à la fois de *phorminx* (64), de *khelus* (153), de *lurê* (423) et de *kitharis* (499). Une diversité presque troublante que l'on retrouve dans une épigramme de l'*Anthologie palatine* (VI, 54), où un seul et même instrument (que Strabon a sans doute raison d'appeler *kithara*, « cithare de concert » : VI, 1, 9, C 260) est désigné comme *phorminx* (3), *khelus* (4), *lura* (5) et *kithara* (7). Soulignons toutefois que la *kitharis* homérique ne saurait être confondue avec la *kithara*, la « cithare de concert ». L'équivalence entre *phorminx* et *kitharis* apparaît déjà chez Homère (*Iliade*, XVIII, 570 ; *Odyssée*, I, 153-155). Selon Sophocle, *Limiers* (fr. 314), 312 Radt, l'enfant Hermès donna le nom de *lura* à son invention, et c'est avec le même mot que Platon se réfère à cet instrument dans *Lois*, VII, 812d-e (cf. Bélis, art. cité [*supra*, n. 50], p. 203). Cf. aussi Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10, 2 (qui ne se réfère à la lyre d'Hermès qu'avec le terme *lura*) ainsi que Philostrate, *Images*, I, 10, 1.

Dans Pindare, dont l'instrument a souvent dû être la « cithare de concert » (la *kithara* au sens restreint), on ne trouve pas un seul emploi du mot *kithara*, remplacé, semble-t-il, par *lura* (9 exemples ; cf. *phorminx*, 16 fois ; *kitharis*, 1 fois) : appeler ainsi la *kithara* une *lura* revient probablement à opérer un transfert métaphorique visant à récupérer les valeurs symboliques de la lyre au bénéfice de la cithare de concert. Cette stylisation peut être comparée à celle qui semble interdire à Pindare l'emploi d'un terme comme *poiêsis* ou *tekhnê* en tant que désignation de son art : voir C.M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, p. 2 et 4-5.

{240} Pausanias, I, 42, 2. La *lura* d'Orphée a eu un effet comparable sur les *petrai* près de Lyrnessos : voir Philostrate, *Heroicus*, X, 7 (II, 181, 17-22 Kayser).

{241} C'est Pausanias qui fait le rapprochement (IX, 17, 7). Il est vrai que la tradition met le caractère vocal du pouvoir d'Orphée au premier plan : c'est en « chantant » que le lyriste thrace influence pierres, arbres et animaux (voir *Orphicorum fragmenta*, éd. O. Kern, *Testimonia*, 47, 48, 50, 52-55). Toutefois, le côté instrumental est parfois mis en avant, par exemple dans *Anthologie palatine*, VII, 10, 7-8 : « Les pierres, *petrai*, et les arbres, *drues*, se lamentaient, les mêmes qu'il avait enchantés auparavant grâce à sa lyre *lurê*. » Cf. Phanoclès, fr. 1, 19-20 Powell, où c'est la lyre *khelus* d'Orphée qui fait bouger les pierres *petras*. Cf. également Euripide, *Bacchantes*, 562, *kitharizôn*, « en jouant sur sa lyre », et Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 31, *phormingi*, « grâce à sa lyre ». Ainsi

qu'il apparaît de ce dernier passage, le pouvoir d'Orphée est à la fois vocal (*ibid.*, I, 28 *aoidaôn enopêi*, « grâce au son de ses chants ») et instrumental, ce que par exemple Pausanias dit succinctement en employant le verbe *kitharôidein*, « chanter en s'accompagnant sur sa lyre » (IX, 17, 7 : cf. 5, 7 : « Amphion chanta, *êide*, et construisit les murailles en s'accompagnant à la lyre, *pros tên luran »*). Cf. Apollodore, *Bibliothèque*, I, 3, 2 (parlant d'Orphée), « qui pratiquait la *kitharôidia* et faisait bouger pierres et arbres en chantant », où le « chant » est évidemment un chant accompagné à la lyre.

{242} Pour l'idée des « trois règnes de la nature », voir par exemple Aristote, *Histoire des animaux*, VIII, 1, 588b4-10 ; *Parties des animaux*, IV, 5, 681a 12-15 ; *Météorologiques*, IV, 10, 388a13-20 (Aristote se réfère au règne minéral par le terme *apsukha*, littéralement « choses inanimées »). Cette idée – pour ne pas dire idéologie – se retrouve probablement déjà dans les mots (de caractère proverbial) adressés par Pénélope à Ulysse : « Car tu n'es ni du chêne, *druos*, légendaire ni de la pierre, *petrês* » (*Odyssée*, XIX, 163), l'implication étant qu'Ulysse est un être animé, un homme (et en tant que tel doté d'une généalogie). Dans la tradition sur Orphée, il y a une tendance à l'ellipse lorsqu'on parle du champ d'action de la musique orphique : ainsi, Apollodore (*Bibliothèque*, I, 3, 2) mentionne les pierres et les arbres, mais non pas les animaux ; inversement, Pausanias (IX, 17, 7 ; cf. 30, 4) mentionne les animaux, mais non pas les pierres et les arbres. Ce phénomène peut se retrouver chez un seul et même poète : Euripide, *Iphigénie en Aulide*, 1212 (pierres) ; *Bacchantes*, 563-564 (arbres, animaux). Il existe pourtant des textes moins elliptiques à cet égard : voir par exemple *Anthologie palatine*, VII, 8, 1-2.

{243} *Hymne homérique à Hermès*, 47-51 (voir *supra*, n. 11). Outre l'article de Courbin (cité *supra*, n. 11), p. 106114, nous signalons l'étude d'A. Bélis, « À propos de la construction de la lyre », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 109, 1985, p. 201-220.

{244} Voir par exemple Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 27.

{245} C'est-à-dire à celui des *apsukha*, comprenant pierres (à base de terre) et métaux (à base d'eau). Pour la distinction entre pierres et métaux, cf. Théophraste, *Sur les pierres*, 1, 1. Comme l'eau, les métaux ont un état solide et un état liquide : ce sont des *hudata khuta*, des « eaux » susceptibles de fondre (Platon, *Timée*, 59a).

{246} Aristote, *Problèmes*, XI,45, 904a 24 : la voix *phônê*n « est une espèce de flux », *rhusis tis esti* ; pour la voix qui « coule » et qu'on « verse », voir Homère, *Iliade*, I, 249 ; *Odyssée*, XIX, 521 ; Hésiode, *Théogonie*, 39, 84, 97 ; *Bouclier*, 396 ; *Hymne homérique à Aphrodite*, 237. Pindare insiste sur le caractère « liquide » de la parole : voir les références dans J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, 1988, p. 101 n. 39. Cf. aussi Philostrate, *Images*, 2, 1, 2.

{247} Scholie à Virgile, *Enéide*, VI, 119, découverte en 1925 et reprise par M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford, 1983, p. 30. Pour l'interprétation de cette scholie, nous nous basons toutefois sur A.D. Nock, « The Lyra of Orpheus », *Classical Review*, 41, 1927, p. 169-171 (on remarquera que Nock propose de lire <*e*>*uocanda*).

{248} Ainsi que le fait observer West, *op. cit.*, p. 29-30.

{249} Les deux carapaces de tortues publiées par Courbin ont pu être identifiées comme celles de deux exemplaires de la « tortue d'Hermann », *Testudo hermanni hermanni* : Courbin, art. cité (*supra*, n. 11), p. 99. Pour cette tortue, vivant à l'état sauvage au sud de la France et qui est aujourd'hui menacée comme espèce, on consultera Devaux, *op. cit*. (*supra*, n. 33), ainsi que M. Cheylan, *Biologie et écologie de la tortue d'Hermann*, thèse, Montpellier, 1981.

{250} Aristote, *Histoire des animaux*, V, 33, 558a 4-14.

{251} Plutarque, *Sur l'intelligence des animaux*, 982b-c. La tortue « laisse des marques et des signes, *amuttein kai katastzein*, à l'endroit grâce à ses pieds ». *Amuttein* est le synonyme de *griphasthai* et de *graphein*, « égratigner, écrire » (voir Hésychios, *s.v. griphasthai*) ; *katastizein* signifie « tatouer ». Il faut dire que la tortue dont parle Plutarque est une tortue marine, mais Aristote, *De la respiration*, 10, 475b 29-31, met en parallèle tortues marines et tortues terrestres en ce qui concerne la ponte.

{252} Les « animaux à écailles », les *pholidôta*, hibernent « pendant les quatre mois les plus froids, sans prendre aucune nourriture », écrit Aristote dans l'*Histoire des animaux*, VIII,15, 599a 30-33 ; or, la classe des *pholidôta* comprend précisément les tortues (*De la jeunesse et de la vieillesse*, 16, 475b 22-23).
{253} Voir Devaux, *op. cit.* (*supra*, n. 33), p. 59-60 et 100-102.
{254} P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2e éd., Paris, 1977, *s.v. tortue*. – Derrière *tartaruca*, on peut penser qu'il y a le grec *tartaroukhos*, « qui tient, *ekhei*, le Tartare » ou « qui se tient dans le Tartare ».
{255} Dans la littérature sur Orphée, citons le livre particulièrement stimulant de Ch. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore (Ma.), 1989.
{256} Hermésianax chez Athénée, XIII, 597b = fr. 7, 2 Powell : *Threissan steilamenos kitharên*, « armé de sa lyre thrace » ; Virgile, *Enéide*, VI, 120 *Threicia fretus cithara*, « fort de sa lyre thrace » (= la « *testudo* creuse » de *Géorgiques*, IV,464) ; *Argonautiques orphiques*, 42 *hêmeterêi pisunos kitharêi*, « confiant dans ma lyre ». Ces passages sont cités par J. Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 49, 1932, p. 10.
{257} Hermésianax, *ibid.*, 2 et 14. Heurgon, art. cité, p. 13-15, préfère la correction *Argiopê* (imprimée par J.U. Powell), qu'il traduit « à la voix claire » (« Voix-blanche » nous semble pourtant plus exact). Pour *Agriopê*, cf. *Odyssée*, VIII, 294 *agriophônoi*, « de langue sauvage, barbare » (des Sintiens), probablement le synonyme d'*Iliade*, II, 867 *barbarophônoi*, « de langue barbare, étrangère » (des Cariens). Le nom *Agriopê*, « Voix-sauvage », fait penser non seulement à l'origine thrace d'Orphée mais encore à son père *Oiagros* et à sa mère *Kalliopê*, dont les noms semblent avoir fourni les éléments de *Agriopê*. Peut-être ce nom ne prend-il tout son relief qu'à condition d'être confronté au fait que le retour des Enfers devait se faire en silence, selon [Virgile], *Culex*, 290 (où Agriopè s'appelle bien entendu Eurydice). Pour cette « loi de mutisme », voir Heurgon, art. cité, p. 51-52. Nous ajoutons que l'époux de « Voix-sauvage » passe pour avoir inventé l'écriture : *Orphicorum fragmenta*, éd. O. Kern, *Testimonia*, 123.
{258} *Ibid.*, 63-67.
{259} Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXII, 33. Autant que la chasteté traditionnellement exigée de l'apiculteur (Plutarque, *Préceptes conjugaux*, 144d) – en l'occurrence d'Aristée, qui néanmoins cherche à violer Eurydice –, l'emploi pharmaceutique de la tortue fait partie de l'imaginaire qui se trouve à l'œuvre dans le récit sur Orphée et Eurydice, récit auquel M. Detienne a consacré une analyse dans J. Le Goff et P. Nora (éd.), *Faire de l'histoire*, III, Paris, 1973, p. 56-75, sous le titre « Orphée au miel ».
{260} Platon, *Banquet*, 179d : « simulacre » s'y dit *phasma*.
{261} Heurgon, art. cité (*supra*, n. 71), qui pourtant voit, dans le célèbre bas-relief attique figurant Orphée, Eurydice et Hermès (Musée de Naples), une représentation « où Virgile apparaît déjà tout entier » (p. 34). Voir Segal, *op. cit.* (*supra*, n. 70), p. 158 et n. 10 pour une autre interprétation.
{262} Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, IV, 885-921. Cf. *Argonautiques orphiques*, 1264-1290.
{263} Voir J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989, p. 146.
{264} *Argonautiques*, IV, 905-909 : « ...et la lyre triomphait de la voix virginale », *parthenikên d'enopên ebiêsato phorminx.*
{265} Promathidas d'Héraclée, fr. 4, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, III, 201-202 Müller (= *Scholies à Apollonios de Rhodes, Argonautiques*, II, 911-914 et 928-929, p. 194,10-14 et 18-22 Wendel).
{266} Selon le scholiaste, Apollonios « a pris le récit sur Sthénélos de Promathidas, tout en élaborant (verbe : *plassein*) lui-même l'histoire du fantôme, *eidôlon* » (p. 194,12-14 Wendel). A première vue, on a l'impression que l'histoire du « fantôme » de Sthénélos est une invention d'Apollonios, mais on peut aussi supposer que celui-ci lui a donné une forme nouvelle, ce qui présuppose une forme antérieure simplement moins spectaculaire.

{267} Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 929-930 : « Et Orphée y dédia sa lyre, *an de kai Orpheus thêke lurên*, fait dont l'endroit tient son nom *Lurê*. »
{268} *Ibid.*, 911-929. Cf. Valerius Flaccus, *Argonautiques*, V, 87-100.
{269} Le scholiaste souligne le contraste, sur ce point, entre Promathidas et Apollonios, dont le dernier « dit que la lyre fut posée sur l'autel consacré à Apollon », tandis que Promathidas « dit qu'elle fut placée sur la stèle par Orphée » (p. 194, 18-21 Wendel).
{270} Sur la mort d'Orphée, voir le dossier dans *Orphicorum fragmenta*, éd. O. Kern, *Testimonia*, 113-135, en particulier 118, 119 et 132-134.
{271} *Ibid.*, 118, 133 et 134.
{272} Phanoclés, fr. 1, 19 Powell : *en de khelun tumbôi ligurên thesan*. Pour l'emploi de *entithenai*, « mettre dans/sur », cf. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 1320 *sakos entheto nôtôi*, « il se mit le bouclier sur le dos », ainsi que l'*Anthologie palatine*, XVI, 279, 4 *enthmenos kitharên*, « posant sa lyre sur [la pierre] ». Il faut penser que la lyre d'Orphée a été légèrement enfoncée dans le tumulus pour qu'elle reste droite, à la façon d'une stèle funéraire dont la partie inférieure se trouve sous la surface du sol : d'où l'emploi de *entithenai*. La tête, elle, a déjà été enterrée (v. 18). Selon Lucien, *Contre un ignorant*, 11, les Lesbiens, ayant donné une sépulture à la tête d'Orphée, « consacrent sa lyre à Apollon dans le temple du dieu », *tên luran... anatheinai es tou Apollônos to hieron.*
{273} Selon Philostrate, *Heroicus*, V, 3 (II, 172, 14-17 Kayser), la tête d'Orphée, arrivée à Lesbos, « délivrait des oracles dans un creux de la terre », *en koilêi têi gêi ekhrêsmôidei*. Cf. W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, New York (N.Y.), 1966 [1952], p. 35-39, et M. Schmidt, « Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheushaupt », *Antike Kunst*, 15, 1972, p. 128-137.
{274} Phanoclès, fr. 1, 19-20 Powell.
{275} Voir E. L. Hicks, « Inscriptions from Casarea, Lydae, Patara, Myra », *Journal of Hellenic Studies*, 10, 1889, p. 82 (n. 35) : « Line 1 affords the only example of the word *khelônê* used to designate a funeral monument. Mr. Bent implies that the form of the tomb suited the name, but he does not describe it. »
{276} Lécythe attique du « peintre de Sabouroff » (v^e^ siècle), publié dans A. Greifenhagen, *Antike Kunstwerke*, 2^e^ éd., Berlin, 1966, pl. 82 (Berlin Inv. 3262). Le *barbitos* est fait d'une carapace de tortue, mais se distingue de la lyre par ses montants très longs.
{277} Aristophane, *Grenouilles*, 868.
{278} Vie d'Eschyle, 13.
{279} *Grenouilles*, 1471.
{280} Eschyle, *Agamemnon*, 990 (cf. *Euménides*, 331-333). Pour l'adjectif *aluros* (synonyme de l'expression *aneu luras*) et l'incompatibilité de la lyre et du deuil, voir M. Maas et J. McIntosh-Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven (Conn.) et Londres, 1989, p. 80.
{281} *Grenouilles*, 1304-1305.
{282} Vie d'Eschyle, 10.
{283} *Ibid.*, 11.
{284} Élien, *Nature des animaux*, VII, 16. La version d'Élien a ceci d'intéressant que l'aigle y prend la tête d'Eschyle pour un rocher *petra*.
{285} Ésope, *Fables*, 351 Chambry.
{286} A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, II, 2, Cambridge, 1925, p. 895.
{287} « Vivante, tu protégeras contre la magie malfaisante », traduit J. Humbert (C.U.F., 1936). « Living, you shall be a spell against mischievous witchcraft », H. G. Evelyn-White (Loeb, 1914).
{288} « La chair des tortues terrestres est bonne... pour exorciser les artifices magiques, *magicis artibus refutandis »*, selon Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXII, 33. Pour le sang et la bile, voir *ibid.*
{289} C'est-à-dire *eperkhesthai*, dont *epêlusiê* est le nom d'action.
{290} Pour une autre traduction littérale de *epêlusiê*, je cite *oncome*, qui se dit en Ecosse et qui signifie « attaque (d'une maladie) » et « précipitation soudaine (de pluie ou de grêle) ».

{291} Hésychios, *s.v. epêlusiê* : *epôidê pharmakôn*, « charme contre des poisons ». Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 228, *epêlusiê* signifie probablement « attaque (de fièvre) » : voir T.W. Allen, W.R. Halliday et E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford, 1936, p. 155, ainsi que N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974, p. 229.
{292} Nonnos, *Dionysiaques*, XIV, 328 (« attaque » de Dionysos dans une bataille) ; également, au sens d'« attaque d'une maladie », Pollux, IV, 187. Cf. Callimaque, fr. 331 Pfeiffer, *epêlusis*, « attaque (de brigands) » (cité par la *Souda*, *s.v.*).
{293} *Géoponiques*, I, 14, 8, cité par Allen, Halliday et Sikes, *op. cit.*, p. 283 (la référence se trouve déjà dans la traduction anglaise de l'*Hymne* par H.G. Evelyn-White, Loeb Classical Library, p. 367). Cf. aussi le sens météorologique de *enêlusia* qui, selon Pollux (IX, 41) et Hésychios (*s.v.*), désigne un lieu où la foudre est tombé (cf. également Hésychios, *s.v. enêlusios*, « touché par le tonnerre, frappé par la foudre ».
{294} *Hymne homérique à Hermès*, 87-93.
{295} *Géoponiques*, *ibid.* Cf. Cook, *op. cit.* (*supra*, n. 101), III, Cambridge, 1940, p. 877, qui cite Palladius, I, 35, 14. Dans les *Géoponiques* et chez Palladius, il s'agit d'une tortue « des marais » *en toîs helesin heuriskomenê* et *palustris* respectivement, animal qui, bien entendu, se distingue de la tortue d'Hermann. La différence entre ces deux espèces de tortue ne semble pourtant pas pertinente pour l'analyse proposée ici.
{296} Cf. Aristophane, *Nuées*, 1127 : chute de grêle contre les tuiles du toit. Dans la poliorcétique, la *khelônê* (latin *testudo*) est le « toit » qui protège les assaillants.
{297} Aristote, *Météorologiques*, I, 11, 347b 35-36, parle des conditions de formation de la grêle comme des conditions en partie « paradoxales », *paraloga.*
{298} *Ibid.*, 11, 347b28-32.
{299} *Ibid.*, 12, 347b 36-348a 4.
{300} *Ibid.*, 12, 348a 23-26.
{301} Par exemple en tant que *Lakeutês*, mot dérivé de *laskein*, « crier » (voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980, p. 622). *Apollon sonore* est le beau titre d'un livre de G. Dumézil (Paris 1982).
{302} Proclos, dans Photius, *Bibliothèque*, 239, 321b30-32. Cf. Cook, *op. cit.* (*supra*, n. 109), III, p. 880 et n. 1.
{303} Cook, *ibid.*, p. 880-881, citant F.W. Hasluck, « Inscriptions from Cyzicus, and its Neighbourhood », *Journal of Hellenic Studies*, 24, 1904, p. 21-23.
{304} Le terme se retrouve par exemple dans *Météorologiques*, I, 12, 348b 18 ; le verbe correspondant est *pêgnusthai*, « se solidifier ».
{305} *Météorologiques*, IV, 10, 388b 10-213.
{306} *Supra*, p. 9 et n. 41.
{307} *Météorologiques*, I, 12, 348b 17-26 ; 30-32.
{308} *Géoponiques*, I, 14, 4. Cf. Cook, *op. cit.*, III, p. 876.
{309} On pourrait dire qu'elle devient le *homoion* terrestre de la grêle céleste, selon le raisonnement dans Aristote, *Météorologiques*, I, 11, 347b2 8-32 (cité *supra*, p. 120 et n. 112).
{310} Apollodore, *Bibliothèque*, III, 8, 1 : *trapezan anetrepsen*. Cf. Hésiode, fr. 163 Merkelbach-West. – Pour la logique du renversement, voir aussi P. Bourdieu, *Le sens pratique*, en particulier p. 333 et 372-373, n. 24 (sur le rite du retournement de la tortue chez les Kabyles).
{311} *Hymne homérique à Hermès*, 41 *anapêlêsas*. Pour *anapêleîn*, voir Allen, Halliday et Sikes, *op. cit.* (*supra*, n. 105), p. 283-284. Kahn, *op. cit.* (*supra*, p. 98, n. 28), p. 123, a attiré l'attention sur ce retournement de la tortue par Hermès.
{312} Diodore de Sicile, I, 15, 6, qualifie de lyre, *lura*, l'instrument inventé par Hermès. Dans III, 59, 2, il dit qu'Apollon fut le premier à jouer correctement sur ce même instrument, qui, par la suite – c'est-à-dire dans le récit sur le concours entre Marsyas et Apollon –, est appelé *kithara*, III, 59, 2-59, 6. Cette *kithara*, ainsi que celle que mentionne Apollodore (voir la note suivante) peut être considérée

comme une *lura* (= *khelus*). Dans un autre contexte, Diodore place au contraire l'invention de la lyre par Hermès *après* ce concours entre Marsyas et Apollon, qui s'y serait servi de sa cithare (détruite ensuite) : V, 75, 3.

{313} Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4, 2 : « inverser » se dit *strephein* chez Apollodore et *inuertere* chez le deuxième mythographe du Vatican : voir le commentaire *ad loc*. de J. G. Frazer dans son édition d'Apollodore (Loeb Classical Library, Londres et Cambridge, Mass., 1921, I, p. 30-31). Apollodore se réfère à l'instrument d'Apollon avec le mot *kithara.*

{314} Brown, *op. cit.* (*supra*, p. 98, n. 28), p. 139-147, « Appendix A. Hermes' Cattle Theft in the Hesiodic *Megalae Eoiai* ».

{315} Il n'est pas nécessaire de penser que l'*Hymne* tel que nous le connaissons est la première version d'une telle parodie : celle-ci a pu bien entendu exister sous d'autres formes antérieures. En d'autres termes, l'*Hymne homérique à Hermès* représente vraisemblablement une tradition dont Alcée, vers 600 av. J.-C., est tributaire dans son Hymne à Hermès, où le dieu, encore enfant, vole les bœufs d'Apollon (pour ce poème, voir D.L. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, p. 252-258), ainsi que le peintre de l'hydrie de Caere qui, vers 530 av. J.-C., nous fournit la première représentation figurée du petit voleur de bœufs (voir P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn, 1965, p. 61 : « Bisher begegnete uns der Rinderdieb als erwachsener Mann. Direkten Bezug auf das listige, früherfahrene Götterkind, auf den ersten so tatenreichen Tag des Hermes nehmen nur zwei Darstellungen : Die berühmte Brygosschale im Vatikan und eine um 530 entstandene Caeretaner Hydria im Louvre. »).

{316} Une fois accompli, ce processus nous donne l'impression d'une symétrie atemporelle entre les versions qui se sont élaborées successivement, à savoir entre celle de la pétrification de Battos et celle de l'invention de la lyre.

{317} Voir J. Svenbro, « “Ton luth, à quoi bon ?” La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », n. 1-3, *Métis*, 7, 1-2, 1992 [1995], p. 135.

{318} Tout se passe comme si le « répertoire » de la culture grecque – à travers les figures des trois premiers lyristes humains – véhiculait trois modes majeurs de définir la lyre : 1. Le mode religieux à travers Orphée (selon Hygin, *Astronomie*, II, 7, 1), car Orphée, visiteur des Enfers et fondateur de l'orphisme, donne des oracles ; 2. le mode royal ou guerrier à travers Amphion (selon Pausanias, IX, 5, 7), dans la mesure où le roi Amphion fortifie Thèbes ; 3. le mode reproductif à travers Kérambos (selon Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22), puisque le berger Kérambos dépend du dieu Pan pour la prospérité de ses troupeaux. Il n'est pas pour autant aisé de savoir ce qu'il est possible de tirer de la présence de cet ensemble trifonctionnel dans la mythologie grecque. Cf. aussi J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, 1988, p. 119.

{319} Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, texte établi, traduit et commenté par M. Papathomopoulos, Collection des Universités de France, Paris, 1968, p. 38-39, 118-120. Cf. aussi P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, 1990, p. 314.

{320} S. Georgoudi, « Quelques problèmes de la transhumance dans la Grèce ancienne », *Revue des Etudes grecques* 87, 1974, p. 155-185.

{321} Ph. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan* (Bibliotheca Helvetica Romana, 17), Rome et Genève, 1979, p. 9697.

{322} Papathomopoulos, *op. cit.*, p. 118-120 (les notes 15-24 sont dues à J.-M. Jacques, spécialiste de Nicandre). Cf. surtout R. Goosens, « Identification de l'insecte appelé *kerambux* », *L'Antiquité classique*, 19, 1948, p. 263-267 ; également L. Gil Fernandez, *Nombres de insectos en griego antiguo*, Madrid, 1959, p. 78 ; M. Davies & J. Kathirithamby, *Greek Insects*, Londres, 1986, p. 94.

{323} S. Georgoudi, art. cité, p. 170-171.

{324} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22.

{325} *Ibid.*, 22,6. Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XI, 97, cité par Papathomopoulos *ad loc*.

{326} Antoninus Liberalis, *ibid.*

{327} Voir par exemple O. Keller, *Die antike Tierwelt*, II, Leizig, 1913 (réimpr. Hildesheim 1963), p. 408.
{328} Sophocle, *Limiers*, 307-308 Radt. Le lucane est donc une espèce de scarabée qui, tout en ressemblant aux véritables scarabées (*kantharoi*), s'en distingue par ses cornes (voir Antoninus Liberalis, *ibid.*, 6, qui, au sujet du lucane, dit qu'il « ressemble aux grands scarabées » ; Hésychios, *s.v. kerambux* : « animal ressemblant au scarabée », et *s.v. kerambêlon* : « [...] certains appellent par ce nom les scarabées pourvus de cornes, comme le *kerambos* [*sic*] »). *Contra* Davies & Kathirithamby, *op. cit.*, p. 86, pour qui le *kerastês kantharos* des *Limiers* est *Aitnaîos*, « de l'Etna, etnéen », identique au grand scarabée typique de la montagne sicilienne (cf. E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Rome, 1962, p. 53 sqq., sur Aristophane, *Paix*, 73, etc.). Mais que faire, dans ce cas, des « cornes » ? En fait, le texte dit *Aitnaios phuên*, « de forme ou, plutôt, de *taille* etnéenne ». Si les scarabées de l'Etna sont connus pour leur taille énorme (voir Platon le Comique, fr. 37 Kock ; Aristophane, *ibid.* ; cf. Epicharme, fr. 76 Kaibel), l'insecte auquel Sophocle fait allusion dans les *Limiers* n'en devient pas pour autant un : il s'agit de toute évidence d'un lucane (*kerastês kantharos*), dont il est dit qu'il est *aussi grand* qu'un scarabée de l'Etna (« a stag-beetle of Etnean size »).
{329} Pour les principes de la condensation (*compression*) et du développement (*expansion*) dans l'épopée homérique, voir G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca (N.Y.) et Londres, 1990 ; *Pindar's Homer*, Baltimore (Md.) et Londres, 1990 (consulter les indices, *s.v. compression*).
{330} Pour *ptoliprthios* et son développement en récit (*Odyssée*, I, 2, puis VIII, 492 sq.), voir Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, 1988, p. 80.
{331} Platon, *Gorgias*, 505c-d (cf. *Timée*, 69b, *Lois*, VI, 752a ; *Philèbe*, 66d). Voir L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, 1982, p. 71-75.
{332} Antoninus Liberalis, *ibid.*, 22, 6.
{333} Cf. *infra*, dans le même chapitre, « Esquisse d'un *Orpheus* découpé ».
{334} « Araignée » se dit en grec *arakhnê*, *arakhnês* et *arakhnos*, les deux derniers termes étant masculins. C'est la première forme, féminine, qui a été retenue pour désigner la métamorphose de la jeune fille en araignée, d'*Arakhnê* en *arakhnê*.
{335} Fable sur l'origine des cigales : Platon, *Phèdre*, 259b-c (= Ésope, *Fables*, 399 Halm) ; sur l'origine des fourmis : Ésope, *Fables*, 240 Chambry. Voir J. Svenbro, « La cigale et les fourmis. Voix et écriture dans une allégorie grecque », *Opuscula Romana*, 18, 1990, p. 7-21.
{336} On trouvera en appendice le texte d'Antoninus Liberalis, précédé d'une traduction due à M. Papathomopoulos.
{337} Il faut considérer *Othreidos*, non pas – à la manière de Papathomopoulos – comme un nom propre, mais comme l'épithète de *numphês*, apposée à *Eidotheas*. Cette nymphe est donc la belle-fille de Poséidon et la mère de Kérambos. Si les nymphes de l'Othrys sont les filles de Zeus, Kérambos est lui-même petit-fils de Zeus.
{338} Lorsque Kérambos chante cette généalogie moqueuse, c'est sa propre généalogie qui est en jeu (voir note précédente).
{339} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22,5.
{340} P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980, p. 521, *s.v. kertomeô*. Pour une sémantisation comparable, cf. Plutarque, *Sur l'intelligence des animaux*, 976f. Cf. aussi G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore (Md.) et Londres 1979, p. 261, 263 et 270-271 (*kertomeô* dans l'épopée homérique), ainsi que J. Scheid, « La spartizione sacrificale a Roma », dans C. Grottanelli & N. F. Parise (éd.), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Rome et Bari, 1988, p. 271 (étymologie du latin *cena* < *ker-t-sna*).
{341} Voir *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *ibid.* Cf. *oxustomos*, « à la mâchoire coupante ».
{342} Antoninus Liberalis, *ibid.*, 22, 5-6. Rappelons ici que lucane se dit « coupe-doigts » au Périgord (Abjat).

{343} *Ibid.*, 4.
{344} *Hymne homérique à Pan*, 2 et 37.
{345} *Ibid.*, 27-41.
{346} *Ibid.*, 6. Cette appellation rappelle le nom suédois du lucane, à savoir *ekoxe*, où l'élément *-oxe*, littéralement « bœuf », évoque l'appétit (pour le bois de « chêne », *ek*) propre à l'insecte : voir E. Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, II, 3e éd., Lund, 1980, p. 742.
{347} Aristote, *Histoire des animaux*, V, 19, 551b 17. Cf. également *karabos* (*ibid.*, IV, 7, 531b 25) et *karabis* (Hésychios) au sens de « lucane ».
{348} Voir Liddell-Scott-Jones, *s.v. boukoleô*, II ; cf. *boukoletês*, « trompeur », et *boukoliastês*, « poète bucolique ».
{349} *Hymne homérique à Hermès*, 57-59. Cf. Nagy, *op. cit.* (*supra*, p. 132, n. 24), p. 245 n. 5 pour une interprétation du passage.
{350} Ovide, *Métamorphoses*, V, 308-310.
{351} *Ibid.*, 318-331.
{352} *Ibid.*, 341-664.
{353} *Ibid.*, 664-678.
{354} *Ibid.*, VI, 4.
{355} *Hymne homérique à Pan*, 5. *Nomios* est également l'épithète d'Apollon : voir Callimaque, *Hymne à Apollon*, 47 ; etc.
{356} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 22,3.
{357} *Hymne homérique à Pan*, 7.
{358} *Iliade*, II, 594-600. Analyse dans J. Svenbro, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, thèse, Lund, 1976, p. 24-25, 31, 34 n. 97, 35-36 et 186. Selon Plutarque, *Sur la musique*, 1132b, Thamyris a composé une Titanomachie. « À l'envers ? »
{359} *Métamorphoses*, VI, 1-145.
{360} *Ibid.*, 382-400.
{361} Pindare, *Olympiques*, 11,8-9.
{362} Virgile, *Bucoliques*, III, 85 : *Pierides, uitulam lectori pascite uestro*.
{363} *Ibid.*, 86-87.
{364} *Ibid.*, I, 45. Cf. Horace, *Odes*, IV, 2, où le poète décline la commande, de la part du jeune Iule Antoine, d'écrire un poème célébrant l'empereur victorieux. Pour cette tâche, il aurait fallu un Pindare, dit Horace, ajoutant qu'il n'est pas, lui, un Pindare. Mais le commanditaire lui-même est un poète épique et pourrait bien écrire le poème en question : il pourrait founir « dix taureaux et autant de vaches » (v. 53), tandis qu'Horace ne pourrait livrer qu'« un veau » (v. 54). Nous suivons l'interprétation dans A. Kiessling & R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus*, I, *Oden und Epoden*, 11e éd., Zurich et Berlin, 1969, p. 390-398.
{365} Antoninus Liberalis, *ibid.*, 22,3.
{366} Cf. l'*Hymne homérique à Pan*, 11.
{367} Voir E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, Paris, 1969, p. 37-45 ; cf. S. Georgoudi, art. cité, p. 174.
{368} Aristophane, *Grenouilles*, 1385.
{369} Voir Pindare, *Pythiques*, 9,62-65, avec *Scholies à Pindare*, II, 231,10-12 Drachmann.
{370} Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 511-515.
{371} Pindare, *Péans*, 7(b), 5 Bowra. Voir à ce sujet Ph. Yannissi, *Chant et cheminement en Grèce archaïque*, thèse (sous la direction d'A. Bonnafé), Université Lumière-Lyon 2, 1994.
{372} Pour la transhumance, voir S. Georgoudi, art. cité.
{373} *Hymne homérique à Pan*, 6 et 12.
{374} Cf. Artémidore, *Clef des songes*, IV, 72.
{375} Borgeaud, *op. cit.*, p. 106 (cf. 96-97).

{376} Cf. F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, 1980, p. 207-219, avec l'analyse, notamment (p. 218-219), d'un passage dans Aristote, *Politique*, I, 3, 1256a 31-35.
{377} Dion Chrysostome, VI, 20 (Borgeaud, *op. cit.*, p. 122-123). Les bergers, précise Dion, ont appris l'onanisme de Pan (à qui d'abord son père Hermès l'a enseigné).
{378} Théognis, 769-772.
{379} Hésychios, s.v. *karambas : rhabdon poimenikên*.
{380} Hésiode, *Théogonie*, 1-35. Le *skêptron* reçu par Hésiode est une branche de laurier (v. 30).
{381} Pour cette série, voir M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin, 1974, p. 22-39 ; Nagy, *op. cit.*, p. 242-249 ; G. Dumézil, *Apollon sonore*, Paris, 1982, p. 49 ; cf. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, p. 440-441, etc. – C'est notre regretté ami Charles Segal qui nous a suggéré cette façon d'*entendre* le nom Kérambos.
{382} Pour *Iambê* (*Hymne homérique à Déméter*, 192-205) et pour *Luk-ámbês*, voir Nagy, ibid.
{383} Voir *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *s.v. sêrambos*, « escarbot », p. 999, signalant que *Sêrambos* est un nom propre assez répandu.
{384} Pindare, *Pythiques*, 2,54-56.
{385} *Inscriptio Mnesiepis*, (SEG 15, 517), E^1, col. II, 22-40 Kontoléon (= Archiloque, fr. A 11a Bonnard & Lasserre ; test. 4 Tarditi) ; cf. Nagy, *op. cit.*, p. 303.
{386} *Hymne homérique à Hermès*, 437.
{387} *Ibid.*, 498 (Apollon « lui confia [c'est-à-dire à Hermès] la garde du troupeau », *boukolias t'epetellen*) ; cf. *ibid.*, 14 *elatêr boôn* (= *boêlatês*), à la fois « voleur de bœufs » (*cattle lifter*) et « meneur de bœufs » (*cattle driver*), ambiguïté propre à l'« évolution » d'Hermès dans l'*Hymne*.
{388} *Ibid.*, 511-512.
{389} Cf. Davies & Kathirithamby, *op. cit.* p. 15, citant A.S.F. Gow & A.F. Scholfield, *Nicander. The Poems and Poetical Fragments*, Cambridge, 1953.
{390} *Hymne homérique à Hermès*, 53-56. Cf. *ibid.*, 338 *kertomos*, « railleur », qualifiant Hermès lui-même ; également Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 785-789, sur le sixième jour du mois, jour propice pour « couper » ou « châtrer », *tamnein*, chevreaux et béliers (la raison en est peut-être que la lune du premier croissant ressemble à une faucille tenue à la main droite, comme dans *Théogonie*, 179) ; il est surtout bon pour la naissance d'un garçon, qui aimera les « propos railleurs » ou « incisifs », *kertoma*, ainsi que les « mensonges, les discours flatteurs, les furtifs babillages ». Autant de traits qui caractérisent Hermès !
{391} Sophocle, *Limiers*, 307-308 Radt, cité *supra*, p. 3 et n. 12.
{392} Pindare, *Pythiques*, 2,10.
{393} *Hymne homérique à Hermès*, 185-211.
{394} *Ibid.*, 90-93.
{395} Voir J. Svenbro, « `Ton luth, à quoi bon ?' La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *Métis*, 7, 1-2, 1992 [paru en 1995], p. 135-160.
{396} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 23.
{397} Voir Scheid & Svenbro, *Le métier de Zeus....*, 17-18 = 17-18.
{398} Sophocle, *Limiers* (= fr. 313 Radt).
{399} *Limiers*, 7 et 41-42 (proclamation d'Apollon) ; 44, 51 et 162-163 (mention de la rémunération, *misthós*, en or) ; aux vers 448-458, très endommagés, Apollon semble prêt à rémunérer Silène et les Satyres pour leur exploit.
{400} Selon Empédocle (fr. 31 B 76 Diels-Kranz), les tortues sont *lithórrhinai*, « pourvues d'une peau de pierre, *líthos* ».
{401} Voir *infra*, p. 147.
{402} *Limiers*, 91-130.
{403} *Ibid.*, 131-220.
{404} *Ibid.*, 248-261 ; 284-297 ; 298-328.
{405} *Ibid.*, 333-335.

{406} Dans le passage précédent, très lacunaire, le mot *derma*, « peau », apparaît au vers 314.
{407} *Ibid.*, 338-403.
{408} *Ibid.*, 132.
{409} *Ibid.*, 134.
{410} *Ibid.*, 325-328.
{411} Ibid., 250 thespin audan.
{412} Voir Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4, 2 ; on consultera l'édition Loeb (due à J.G. Frazer) pour d'autres sources, citées *ad loc*. Cf. B. Leclerq-Neveu, « Marsyas, le martyr de l'aulos », *Mètis*, 4, 42, 1989, p. 251-268.
{413} Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 2,5.
{414} Plutarque, *Banquet des Sept sages*, 150e-f (= Cléoboulina, fr. 3 West).
{415} Ésope, *Fables*, 209, 228 et 272 Chambry (cf. M. Detienne & J. Svenbro, « Les loups au festin ou la Cité impossible », dans M. Detienne, J.-P. Vernant *et al*., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 221, n. 1.
{416} Hygin, *Fables*, 191.
{417} Athénée, V,199a.
{418} Pour des représentations de Satyres jouant des instruments à cordes, voir en premier lieu M. Maas & J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven, Conn., et Londres, 1989, *passim* et tout récemment, F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VIe-Ve siècle avant J.-C.)*, Paris, ehess, 2013, p. 149-173.
{419} *Paroemiographi Graeci*, II, 563,10 Leutsch-Schneidewin.
{420} Plutarque, *Sur la musique*, 37, 1144f.
{421} Sur la proximité entre les satyres et les ânes, voir F. Lissarrague, *op. cit. supra*, n. 105, p. 106-113.
{422} Pour l'association cigale-Apollon, voir Alcée, fr. 307 (1c) Lobel-Page ; *Anacreontea*, 32, 13-14 Bergk^3 ; *Anthologie Palatine*, VI, 54, 11.
{423} *Anthologie palatine*, VI, 54 ; cf. Timée, *Fragmenta Graecorum Historicorum* 566 F 43 (notre ami Thomas Schestag nous signale la discussion de ce récit dans J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861, *in fine*).
{424} Callimaque, *Origines*, I, fr. 1, 29-36 Pfeiffer.
{425} Ésope, *Fables*, 278 Chambry. Même Aristote partage l'idée que la cigale « se nourrit de rosée » (*Histoire des animaux*, IV, 7, 532b 12).
{426} *Paroemiographi Graeci*, II, 193,11 Leutsch-Schneidewin.
{427} Alexis cité par Athénée, VIII, 340c.
{428} Athénée, VII, 315a. Cf. Oppien, *Halieutiques*, I, 142-144.
{429} Élien, *Nature des animaux*, V, 18
{430} Oppien, *Halieutiques*, I, 142-144.
{431} Voir supra ch. 4.
{432} Pour le rapport entre *orphos* et *Orpheus*, cf. – avec la même alternance de suffixes – *Bakkhos* et *Bakkheuús* ; *Neilos* et *Neileus* ; *Îlos* et *Ileus* ; *Ploutos* et *Plouteus* (tous cités par H. Usener, *Götternamen*, 3e éd., Frankfort, 1948, p. 11-16) ; *oinos* et *Oineus*, Nicandre chez Athénée, II, 35 a (donc, *Oineus* > *oinos* : *Kerambos* > *kerambux* chez Nicandre) ; pour *orphós* (accentuation plus courante) et *Orpheús*, cf. *pêlos*, « boue, vase », et *Pêleus*, l'« Homme-à-la-vase » (cf. *Batrachomyomachie*, 19 ; également 206, avec la variante *Pêleiôn*), époux de la déesse marine Thétis (le demi-frère de Pélée, *Phôkos*, l'« Homme-phoque », est le fils d'Aiakos et de *Psamathê*, la « Nymphe au sable [*psamathos*] », qui s'est transformée en phoque, *phôkê*, pour échapper aux assiduités d'Aiakos : voir Apollodore, III, 12, 6. Pour Usener, p. 13, *Akhilleus* fut à l'origine une divinité de l'eau ; cf. *Akheloios* et *Akhelês*, cités p. 14).
{433} Si nous avons tendance à préférer la première alternative, c'est parce que la diversité formelle (dialectale) de la désignation du mérou (*orphós*, *órphos*, *orph-o´s*, *orphôs* et *orpheus* [attesté chez

Alexis au gén. sing. ; chez Marcellus Sidetes fr. 33 Schneider, au pluriel : *orphées* = *orpheîs*]) ne semble pas conforme à une origine savante. Le nom du poisson, déjà susceptible d'être associé à l'« obscurité [des Enfers] », c'est-à-dire à l'*orphnê*, et, à cause de son comportement de « solitaire » (*monêrês*), au statut d'*orphanos*, de « veuf », est donc plus vraisemblablement la matrice du récit que le nom *Orpheus* lui-même.

{434} Virgile, *Géorgiques*, IV, 517 ; cf. déjà vers 465 : *solo in litore*, avant la descente.

{435} Aristote, *Histoire des animaux*, 8, 15, 599b 2-6.

{436} Voir *supra*, ch. 4

{437} Virgile, *Géorgiques*, IV, 309 ; 517-519.

{438} *Le Monde*, 31. 1. 1990.

{439} Apollodore, *Épitomé*, I, 22, etc.

{440} Apollodore, *Bibliothèque*, III, 13,8, etc.

{441} Pausanias, IX, 30, 7-9.

{442} Cabinet des Médailles 947, de Vulci. B Ajax et Tecmesse. Sur la tige de la fleur, une inscription rétrograde : MAFIA = AIFAM = AIFAS (*Aiwas*).

{443} On trouvera *infra*, au chapitre 3, une autre exploitation de cette particularité, dans l'histoire de Hyakinthos.

{444} Voir en premier lieu Homère, *Odyssée*, XI, 550-551 ; cf. Sophocle, *Ajax*, 1339-1341.

{445} Homère, *Iliade*, II, 557.

{446} Homère, *Iliade*, VII, 219 ; XI, 526-527.

{447} Voir en premier lieu Homère, *Iliade*, XVII, 626-647. Cf. Sophocle, *Ajax*, 748-783.

{448} Homère, *Iliade*, XVIII, 469-613.

{449} Proclus, *Chrestomathie*, 2, p. 106 Allen.

{450} Sophocle, *Ajax*, 51-70.

{451} Sophocle, *Ajax*, 460-469

{452} Sophocle, *Ajax*, 815-865.

{453} Pour le mode d'enterrement d'Ajax (inhumation au lieu d'incinération), voir les références données *infra*, p. 171-172, n. 39-42 ; cf. Platon, *Lois*, IX, 873d.

{454} Euphorion, *Collectanea Alexandrina*, p. 38, fr. 40 Powell.

{455} Pour le III^{e} et le II^{e} siècles, cf. Théocrite, *Idylles*, X, 28, et Moschos, III, 6, respectivement.

{456} Ovide, *Métamorphoses*, X, 215-216.

{457} Cf. Moschos, III, 6-7, « maintenant, hyacinthe, profère ce que tu portes écrit, et reçois plus d'"hélas" sur tes pétales, *petaloisi* », avec l'interjection *aiai* dans la même position métrique que chez Ovide.

{458} Cf. supra, chapitre 3, « Etude botanique », « La fêlure du deuil ».

{459} Voir Hellmut Baumann, *Les plantes dans la mythologie et l'art grecs*, tr. fr. Paris, 1984 (original allemand, Munich, 1982) avec une photo qui montre l'« inscription » IDI, susceptible d'être lue comme IAI.

{460} Ovide, *Métamorphoses*, X, 206.

{461} Ovide, *Métamorphoses*, X, 215 : *inscribit*.

{462} Voir le commentaire de F. Bömer aux *Métamorphoses* d'Ovide, Heidelberg, 1980, p. 70-72.

{463} Voir en premier lieu *Iliade*, 9, 413 ; cf. G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (Mass.), 1974, p. 243.

{464} Ovide, *Métamorphoses* X, 196-208.

{465} Ovide, *Métamorphoses* X, 207-208 ; pour le sens de *folium* ici et de *folia* dans le passage suivant, voir Moschos, III, 7.

{466} *Ibid.*, XIII, 394-398 ; cf. Virgile, *Bucoliques*, III, 106-107.

{467} Pline, *Histoire naturelle*, XXI, 66.

{468} Pausanias, I, 35, 4.

{469} Théophraste, *Historia plantarum*, VI, 8, 3.

{470} H. Usener, *Götternamen. Versuch einer lehre der religiösen begriffsbildung* (1896), 3e édition, Francfort, 1948, p. 4.
{471} Pindare, *Isthmiques* 6, 26-54.
{472} Apollodore, *Bibliothèque*, III, 12, 7.
{473} *Sophocle : Ajax*, éd. W. B. Stanford, Dublin, 1963, réimpr. 1981, p. 90 (au vers 222) etc.
{474} C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 171. Sur l'*aidôs*, voir l'étude désormais classique de D. L. Cairns, *Aidôs : The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, 1993.
{475} H. Mühlestein, « Le nom des deux Ajax », *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 1967, p. 41-52.
{476} Strictement parlant, *aiolon* se réfère au bouclier et non pas au héros, mais ce n'est pas un véritable obstacle : par exemple, Athéna est qualifiée de *khrusolopha*, « à la crinière dorée », dans *Lysistrata* d'Aristophane, 344, bien que l'épithète se réfère au casque de la déesse et non pas à la déesse elle-même.
{477} Sophocle, *Ajax*, 1025.
{478} B. Snell *et alii*, *Lexikon des frügriechischen Epos*, I, Göttingen, 1979, col. 233, cité par Mühlestein, p. 16 n. 23.
{479} Voir supra p. 23-27.
{480} Eustathe, *Commentaire à l'Iliade*, 2, 256, p. 285, 34.
{481} Apollodore, *Épitomé*, V, 7.
{482} Philostrate, *Heroicus*, 176, p. 188, 30-32 Kayser.
{483} Voir l'*Hypothesis* de l'*Ajax* de Sophocle.
{484} Hérodote, *Histoires*, V, 66.
{485} Voir pour le développement de cette hypothèse, J. Svenbro « Un suicide théologiquement correct. Sur l'*Ajax* de Sophocle », dans *Études Littéraires* (Québec), 32,3-33,1 (Automne 2000-Hiver 2001), 2002, p. 113-127.
{486} Sophocle, *Antigone*, 1312-1319.
{487} De même, on peut noter que le mot *kheir*, « main », très fréquent dans l'*Ajax*, n'intervient pas dans la mise en scène de la mort du héros, bien que, de façon générale, la « main » soit un élément capital dans la façon dont les Athéniens se représentent le suicide : « ...lorsqu'un homme se suicide, nous enterrons séparément du corps la main qui a commis cet acte » (Eschine, *Contre Ctésiphon*, 244).
{488} Sophocle, *Ajax*, 430-433.
{489} Au vers 169 : pour *aigupios*, « aigle », voir le commentaire de Stanford *ad loc*.
{490} N. Loraux, *Les expériences de Tirésias*, Paris, 1989 ; G. Nagy, *Le meilleur des Achéens* (1979), Paris, 1994.
{491} N. Loraux, *Les expériences de Tirésias*, p. 163-164 ; nous soulignons.
{492} G. Dumézil, Mythe et épopée II, Paris, p. 117-124.
{493} Diodore de Sicile, 4, 9, 6.
{494} Diodore de Sicile, 4, 39, 2-3.
{495} G. Nagy, *Le meilleur des Achéens*, p. 303 ; cf. p. 319 : « le nom même *Hêrakleês*, “celui qui a le *kleos* d'Héra”, incarne le thème de la gloire *par l'épopée* ».
{496} Pindare, *Néméennes*, 8, 36-37.
{497} Thucydide, II, 45, 2.
{498} Properce, *Élégies*, IV, 9 (traduction de D. Paganelli).
{499} Macrobe, *Saturnales* I, 12, 28.
{500} Pour la méthode de Plutarque, voir J. Scheid, *À Rome sur les pas de Plutarque*, Paris, 2012, p. 9 et suiv. ; pour le paysage religieux du Forum boarium, voir J. Scheid, « The festivals of the Forum Boarium Area. Reflections on the construction of complex representations of Roman identity », dans J. R. Brandt, J. N. W. Iddeng (éds.), *Greek and Roman Festivals. Content, Meaning, and Practice*, Oxford, 2012, p. 289-304.

{501} Homère, *Odyssée*, VI, 135-210.
{502} Archiloque, *fragment* 298 (éd. Lasserre)
{503} Cf. Voir plus haut p.141, *thriambos*.
{504} A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995.
{505} Properce, IV, 2, 19.
{506} J. Scheid, *À Rome sur les pas de Plutarque*, Paris, 2012, p. 9-12.
{507} Ovide écartera une autre sémantisation gênante en insistant sur la *constance*, en matière d'amour, de Vertumne : *Métamorphoses*, XIV, 681-683 ; on se souvient que, pour une raison analogue, Sophocle semble avoir évité le mot *aitios* dans son *Ajax*.
{508} Voir Laurence Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978, p. 170 : « l'opération du passage se réalise dans le verbe ».
{509} Varron, *De la langue latine*, 5, 46, 3.
{510} Varron, *De la langue latine*, 5, 74, 3 : « Car, selon les *Annales*, il (=Titus Tatius) les consacra à Ops, Flore, Vediovis, Saturne, à Soleil, à Lune, à Vulcain, à Summanus, et aussi à Larunda, Terminus, Quirinus, Vertumnus, aux Lares, à Diane et à Lucina. »
{511} A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae*, Vol. XIII, *Fasti et elogia*. II. *Fasti anni Numani et Iuliani*, Rome, 1963, p. 494-495.
{512} Festus, p. 228 Lindsay : *Eius rei argumentum est... pictum in aede Vertumni et Consi, quarum in altera M. Fuluius Flaccus, in altera L. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt.*
{513} Ad. Ziolkowski, *The temples of Mid-Republican Rome and their Historical and Topographical Context*, Rome, 1992, p. 183 suiv.
{514} Fastes triomphaux pour l'année 264 av. J.-C. : *M(arcus) Fuluius, Q(uinti) f(ilius), Q(uinti) n(epos), Flaccus de Vulsiniensibus.*
{515} *Catalogue Roma medio-repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a. C*., Rome, 1973, p. 103-104 (Mario Torelli) : *M. Folu[io(s) Q. f. cos]ol d[edet] Volsi[nio] cap[to]*.
{516} Cicéron, *Verrines*, II, 1, 154 :*... quis a signo Vortumni in Circum maximum uenit*.
{517} Varron, *De la langue latine*, V, 46, 3 (= Servius, *Commentaire à l'Énéide de Virgile*, 5, 560 : *Ab eis dictus uicus Tuscus, et ideo ibi Vortumnum stare*.
{518} *Inscriptiones Latinae Selectae*, 3588 (Rome, près du temple de Castor et Pollux) : *Vortumnus | temporibus | Diocletiani et | Maximiani*.
{519} M. Bettini, « Vertumnus : a god with no odentity », *I Quaderni del Roma d'Oro on-line*, 3, 2010, p. 320-334.
{520} Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 626.
{521} Ovide*, Métamorphoses*, XIV, 641-656.
{522} Scheid & Svenbro, *Le métier de Zeus...*, 92-116 = 73-89.
{523} Antoninus Liberalis, *Métamorphoses*, 39, raconte la même histoire en appelant les protagonistes Alkéophron et Arsinoè.
{524} N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985.
{525} L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955 ; W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphoses Ovids*, Berlin, 1965.
{526} Ovide, *Métamorphoses* 15, 745-850.
{527} Ovide, *Métamorphoses* 15, 850-870.
{528} Cf. A. Feldherr, *Playing Gods : Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton, 2010, p. 50 sq.
{529} H. Vial, « La “fée des métamorphoses”. Circé dans le livre XIV des *Métamorphoses »*, dans *Revue en Ligne INTERFERENCES* du GDRI *Ars scribendi, v*ia Hypothèses.org., p. 2 ; voir maintenant H. Vial, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, 2011.
{530} Vial, « La fée... », 12.
{531} Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 609-772.

{532} Varron, chez Augustin, *Cité de Dieu*, IV, 34, cf. 24 : *dea pomorum*, « déesse des fruits » ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 23, 1 : *non cessit iis Pomona partesque medicas et pendentibus dedit*, ... « Pomone a rivalisé avec eux et a donné aussi aux fruits suspendus des vertus médicinales... »
{533} Festus, *De la signification des mots*, p. 250 Lindsay : *Pomonal est in agro Solonio, uia Ostiensi ad (duodecimum) lapidem deuerticulo a miliario (octauo).*– « Le Pomonal se trouve sur l'ager Solonius, sur la Via Ostiensis près du douzième milliaire, sur un diverticule qui part du huitième milliaire. »
{534} Voir J. Scheid, « Le Suburbium de Rome. Recherches sur l'organisation religieuse du territoire de Rome », dans *Cours et travaux du Collège de France*. Résumés 2010-2011. *Annuaire 111e année*, Collège de France, 2012, 461-468.
{535} Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 320-440.
{536} Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 765-771 : « Voyant que son discours ne lui servi à rien, le dieu caché sous la forme d'une vieille femme reprend celle d'un jeune homme : il rejette l'attirail du grand âge et il apparaît à la nymphe tel que se montre le soleil resplendissant, lorsqu'il sort vainqueur des nuages accumulés devant lui et qu'il nous rend la lumière dégagée de tous les obstacles. Il se préparait à la violence ; mais la violence est inutile ; la nymphe est séduite par la beauté du dieu et à son tour elle est atteinte de la même blessure. »
{537} Voir pour cette interprétation des relations entre Pomone et Vertumne, H. Vial, « Pomone et Vertumne (Mét., XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose », dans H. Casanova-Robin, *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, 2009, 247-266.
{538} Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 630-651 :*... fisso... cortice lignum / inserit et sucos alieno praestat alumno*, – « ... elle (= Pomone) fend l'écorce, pour y enter une branche et nourrit de sève cette greffe étrangère. »
{539} Vial, « Pomone... », p. 248.
{540} Selon la formule de Karen S. Myers, « *Vltimus ardor* ; Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771 », dans *Classical Journal*, 89, 1994, p. 225-250, notamment p. 225.
{541} Traduction de M. Papathomopoulos, légèrement modifiée en vue de l'interprétation proposée ci-dessus.
{542} Traduction de D. Paganelli légèrement modifiée.

CNRS Éditions

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site www.cnrseditions.fr